TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang VI Heft 1

Martin Heidegger *Hölderlins Elegie «Heimkunft»*

Ernst Howald *Die absolute Dichtung im 19. Jahrhundert*

Ludwig Strauss *Zur Struktur des deutschen Distichons*

Glossen

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

Zuschriften an:

Atlantis Verlag, Zeltweg 16, Zürich

Jahrgang VI Heft 1

Seite	1	*Hölderlins Elegie «Heimkunft»*	Martin Heidegger
„	23	*Die absolute Dichtung im 19. Jahrhundert*	Ernst Howald
„	52	*Zur Struktur des deutschen Distichons*	Ludwig Strauss
„	84	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Erich Brock, Zürich; Martin Heidegger, Freiburg i. Br.; Ernst Howald, Universität Zürich; Ludwig Strauss, Palästina; Theophil Spoerri, Universität Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

HÖLDERLINS ELEGIE «HEIMKUNFT»

Von Martin Heidegger.[1]

Was die Gedichte Hölderlins in Wahrheit sind, wissen wir trotz der Namen «Elegie» und «Hymne» bis zur Stunde nicht. Die Gedichte erscheinen wie ein tempelloser Schrein, worin das Gedichtete aufbewahrt ist. Die Gedichte sind im Lärm der «undichterischen Sprachen» wie eine Glocke, die im Freien hängt und schon durch einen leichten, über sie kommenden Schneefall verstimmt wird. Vielleicht deshalb sagt Hölderlin in späteren Versen einmal das Wort, das wie Prosa klingt und doch dichterisch ist wie kaum eines (Entwurf zu Kolomb IV, 395)[2]:

«Von wegen geringer Dinge
Verstimmt wie vom Schnee war
Die Glocke, womit
Man läutet
Zum Abendessen.»

Vielleicht ist jede Erläuterung dieser Gedichte ein Schneefall auf die Glocke. Was immer auch eine Erläuterung vermag und was sie nicht vermag, von ihr gilt stets dieses: damit das im Gedicht rein Gedichtete um einiges klarer dastehe, muss die erläuternde Rede sich und ihr Versuchtes jedesmal zerbrechen. Um des Gedichteten willen muss die Erläuterung des Gedichtes danach trachten, sich selbst überflüssig zu machen. Der letzte, aber auch der schwerste Schritt jeder Auslegung besteht darin, mit ihren Erläuterungen vor dem reinen Dastehen des Gedichtes zu verschwinden. Das

[1] Die folgende Erläuterung wurde als Rede zum Andenken an den Dichter bei der Feier seines hundertsten Todestages in der Aula der Universität Freiburg am 6. Juni 1943 gesprochen. Die Rede erschien 1944 zusammen mit der 1936 in Rom gehaltenen *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* unter dem Titel *Erläuterungen zu Hölderlin* bei Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. Die öffentliche Verbreitung und Besprechung des Heftes waren untersagt. Da es unter diesen Umständen für weiteste Kreise so gut wie unzugänglich blieb, rechtfertigt sich ein Neuabdruck der Gedächtnisrede, die, im Gegensatz zu dem Vortrag in Rom, bisher sonst nirgends veröffentlicht wurde. — Die Vorbemerkung wurde einer Wiederholung der Rede vorausgeschickt.

[2] Zitate nach der Ausgabe von N. v. Hellingrath.

dann im eigenen Gesetz stehende Gedicht bringt selbst unmittelbar ein Licht in die anderen Gedichte. Daher meinen wir beim wiederholenden Lesen, wir hätten die Gedichte schon immer so verstanden. Es ist gut, wenn wir das meinen.

Heimkunft. An die Verwandten.

1

Drinn in den Alpen ists noch helle Nacht und die Wolke,
Freudiges dichtend, sie dekt drinnen das gähnende Thal.
Dahin, dorthin toset und stürzt die scherzende Bergluft,
Schroff durch Tannen herab glänzet und schwindet ein Stral.
Langsam eilt und kämpft das freudigschauernde Chaos,
Jung an Gestalt, doch stark feiert es liebenden Streit
Unter den Felsen, es gährt und wankt in den ewigen Schranken,
Denn bacchantischer zieht drinnen der Morgen herauf.
Denn es wächst unendlicher dort das Jahr und die heilgen
Stunden, die Tage, sie sind kühner geordnet, gemischt.
Dennoch merket die Zeit der Gewittervogel und zwischen
Bergen, hoch in der Luft weilt er und rufet den Tag.
Jezt auch wachet und schaut in der Tiefe drinnen das Dörflein,
Furchtlos, Hohem vertraut, unter den Gipfeln hinauf.
Wachstum ahnend, denn schon, wie Blize, fallen die alten
Wasserquellen, der Grund unter den Stürzenden dampft,
Echo tönet umher, und die unermessliche Werkstatt
Reget bei Tag und Nacht, Gaaben versendend, den Arm.

2

Ruhig glänzen indess die silbernen Höhen darüber,
Voll mit Rosen ist schon droben der leuchtende Schnee.
Und noch höher hinauf wohnt über dem Lichte der reine
Seelige Gott vom Spiel heiliger Stralen erfreut.
Stille wohnt er allein, und hell erscheinet sein Antliz,
Der ätherische scheint Leben zu geben geneigt,
Freude zu schaffen, mit uns, wie oft, wenn, kundig des Maases,

Kundig der Athmenden auch zögernd und schonend der Gott
Wohlgediegenes Glük den Städten und Häussern und milde
Reegen, zu öffnen das Land, brütende Wolken, und euch,
Trauteste Lüfte dann, euch, sanfte Frühlinge, sendet,
Und mit langsamer Hand Traurige wieder erfreut,
Wenn er die Zeiten erneut, der Schöpferische, die stillen
Herzen der alternden Menschen erfrischt und ergreifft,
Und hinab in die Tiefe wirkt und öffnet und aufhellt,
Wie ers liebet, und jezt wieder ein Leben beginnt,
Anmuth blühet, wie einst, und gegenwärtiger Geist kömmt,
Und ein freudiger Muth wieder die Fittige schwellt.

3

Vieles sprach ich zu ihm, denn, was auch Dichtende sinnen
Oder singen, es gilt meistens den Engeln und ihm;
Viels bat ich, zu lieb dem Vaterlande, damit nicht
Ungebeten uns einst plözlich befiele der Geist;
Vieles für euch auch, die im Vaterlande besorgt sind,
Denen der heilige Dank lächelnd die Flüchtlinge bringt,
Landesleute! für euch, indessen wiegte der See mich,
Und der Ruderer sass ruhig und lobte die Fahrt.
Weit in des Sees Ebene wars Ein freudiges Wallen
Unter den Seegeln und jezt blühet und hellet die Stadt
Dort in der Frühe sich auf, wohl her von schattigen Alpen
Kommt geleitet und ruht nun in dem Hafen das Schiff.
Warm ist das Ufer hier und freundlich offene Thale,
Schön von Pfaden erhellt, grünen und schimmern mich an.
Gärten stehen gesellt und die glänzende Knospe beginnt
Und des Vogels Gesang ladet den Wanderer ein. [schon,
Alles scheinet vertraut, der vorübereilende Gruss auch
Scheint von Freunden, es scheint jegliche Miene verwandt.

4

Freilich wohl! das Geburtsland ists, der Boden der Heimath,
Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon.
Und umsonst nicht steht, wie ein Sohn, am wellenumrauschten
Thor' und siehet und sucht liebende Nahmen für dich,
Mit Gesang ein wandernder Mann, glückseeliges Lindau!

Eine der gastlichen Pforten des Landes ist diss,
Reizend hinauszugehn in die vielversprechende Ferne,
Dort, wo die Wunder sind, dort, wo das göttliche Wild,
Hoch in die Ebnen herab der Rhein die verwegene Bahn
Und aus Felsen hervor ziehet das jauchzende Thal, [bricht,
Dort hinein, durchs helle Gebirg nach Komo zu wandern,
Oder hinab, wie der Tag wandelt, den offenen See;
Aber reizender mir bist du, geweihete Pforte!
Heimzugehn, wo bekannt blühende Wege mir sind,
Dort zu besuchen das Land und die schönen Thale des
Und die Wälder, das Grün heiliger Bäume, wo gern [Nekars,
Sich die Eiche gesellt mit stillen Birken und Buchen,
Und in Bergen ein Ort freundlich gefangen mich nimmt.

5

Dort empfangen sie mich. O Stimme der Stadt, der Mutter!
O du triffest, du regst Langegelerntes mir auf!
Dennoch sind sie es noch! noch blühet die Sonn' und die
Freud' euch,
O ihr Liebsten! und fast heller im Auge, wie sonst.
Ja! das Alte noch ists! Es gedeihet und reifet, doch keines
Was da lebet und liebt, lässet die Treue zurük.
Aber das Beste, der Fund, der unter des heiligen Friedens
Bogen lieget, er ist Jungen und Alten gespart.
Thörig red ich. Es ist die Freude. Doch morgen und künftig
Wenn wir gehen und schaun draussen das lebende Feld,
Unter den Blüthen des Baums, in den Feiertagen des
Frühlings
Red' und hoff' ich mit euch vieles, ihr Lieben! davon.
Vieles hab ich gehört vom grossen Vater und habe
Lange geschwiegen von ihm, welcher die wandernde Zeit
Droben in Höhen erfrischt und waltet über Gebirgen,
Der gewähret uns bald himmlische Gaaben und ruft
Hellern Gesang und schikt viel gute Geister. O säumt nicht,
Kommt, Erhaltenden ihr! Engel des Jahres! und ihr,

6

Engel des Hausses, kommt! in die Adern alle des Lebens,
Alle freuend zugleich, theile das Himmlische sich!

Adle! verjünge! damit nichts Menschlichgutes, damit nicht
Eine Stunde des Tags ohne die Frohen und auch
Solche Freude, wie jezt, wenn Liebende wieder sich finden,
Wie es gehört für sie, schiklich geheiliget sei.
Wenn wir seegnen das Mahl, wen darf ich nennen und wenn
wir
Ruhn vom Leben des Tags, saget, wie bring' ich den Dank?
Nenn' ich den Hohen dabei? Unschikliches liebet ein Gott
Ihn zu fassen, ist fast unsere Freude zu klein. [nicht,
Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Nahmen,
Herzen schlagen und doch bleibet die Rede zurük?
Aber ein Saitenspiel leiht jeder Stunde die Töne,
Und erfreuet vieleicht Himmlische, welche sich nahn.
Das bereitet und so ist auch beinahe die Sorge
Schon befriediget, die unter das Freudige kam.
Sorgen, wie diese, muss, gern oder nicht, in der Seele
Tragen ein Sänger und oft, aber die anderen nicht.

«Zu wissen wenig, aber der Freude viel
Ist Sterblichen gegeben, . . .» (IV, 240)

Nach seinem Namen sagt dieses Gedicht Hölderlins von der *Heimkunft*. Wir denken dabei an die Ankunft auf dem «Boden der Heimath» und an die Zusammenkunft mit den «Landesleuten» «zu hauss». Das Gedicht erzählt eine Fahrt über den See «von schattigen Alpen her» nach Lindau. Der Hauslehrer Hölderlin ist im Frühjahr 1801 aus dem thurgauischen Ort Hauptwil bei Konstanz über den Bodensee nach seiner schwäbischen Heimat zurückgefahren. So könnte das Gedicht *Heimkunft* eine Poesie über eine fröhliche Heimfahrt darstellen. Doch die letzte, auf das Wort der «Sorge» gestimmte Strophe verrät nichts von der Fröhlichkeit dessen, der sorglos in der Heimat ankommt. Das letzte Wort des Gedichtes ist ein jähes «nicht». Die erste Strophe aber, die das Alpengebirge nennt, steht, selbst ein Gebirge von Versen, unvermittelt da. Sie zeigt nichts von der Wonne des Heimischen. Das «Echo» der «unermesslichen Werkstatt» des Unheimischen «tönet umher». Die «Heimkunft», von solchen Stro-

phen umschlossen, wird sich wohl kaum darin erschöpfen, nur die Ankunft am Ufer des «Geburtslandes» zu sein. Ja sogar schon diese Ankunft am heimischen Gestade ist seltsam genug:

> «Alles scheinet vertraut, der vorübereilende Gruss auch
> Scheint von Freunden, es scheint jegliche Miene verwandt.»

Menschen und Dinge der Heimat muten vertraut an. Aber sie sind es noch nicht. Also verschliessen sie das Eigenste. Darum spricht die Heimat unmittelbar nach der Ankunft dem Ankommenden das Wort zu:

> «Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon.»

Mit der Ankunft hat der Heimkehrende die Heimat noch nicht erreicht. Also ist sie «schwer zu gewinnen, die Verschlossene» (*Die Wanderung* IV, 170). Deshalb bleibt auch der Ankommende noch ein Suchender. Allein das Gesuchte begegnet ihm schon. Es ist nahe. Aber das Gesuchte ist noch nicht gefunden, wenn «finden» heisst, den Fund zu eigen bekommen, um in ihm als dem Eigentum zu wohnen.

> «Aber das Beste, der Fund, der unter des heiligen Friedens
> Bogen lieget, er ist Jungen und Alten gespart.»

Hölderlin hat spät noch eine zweite Reinschrift des Gedichtes geändert und statt «Aber das Beste, der Fund . . .» die Worte geschrieben: «Aber der Schatz, das Deutsche . . . ist noch gespart». Das Eigenste der Heimat ist zwar längst bereitet und denen, die das Geburtsland bewohnen, schon zugeschickt. Das Eigenste der Heimat ist bereits «das Geschick» einer Schickung, oder wie wir jetzt dies Wort sagen: «Geschichte». Doch in der Schickung ist das Eigene gleichwohl noch nicht übereignet. Es wird noch zurückbehalten. Deshalb ist auch, was allein der Schickung gemäss bleibt, das Schickliche, noch nicht gefunden. Was dann aber schon geschenkt und doch zugleich versagt wird, heisst das Gesparte. Als der gesparte «begegnet» der Fund «schon» und bleibt doch das Gesuchte. Warum? Weil sie, «die im Vaterlande besorgt sind», noch nicht dafür bereit geworden, das Eigenste der Heimat, «das Deutsche», als ihr Eigentum zu haben. Dann

besteht gar die Heimkunft darin, dass die «Landsleute» in dem noch vorenthaltenen Wesen der Heimat erst heimisch werden, ja vor dem noch darin, dass die «Lieben» «zu hauss» das Heimischwerden erst lernen. Dazu ist nötig, das Eigenste und Beste der Heimat im voraus zu kennen. Wie aber sollen wir dies finden, es sei denn so, dass für uns ein Suchender ist, und dass das gesuchte Wesen der Heimat sich selbst ihm zeigt?

«Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon.»

Das freundlich Offene, das Erhellte, das Schimmernde, das Glänzende, das Leuchtende der Heimat begegnet in einem einzigen freundlichen Scheinen bei der Ankunft an der Pforte des Landes. Dies ist

«Reizend hinauszugehen in die vielversprechende Ferne, ...
Aber reizender (ist sie dem Dichter)
Heimzugehn, wo bekannt blühende Wege mir sind,
Dort zu besuchen das Land und die schönen Tale
[des Nekars,
Und die Wälder, das Grün heiliger Bäume, wo gern
Sich die Eiche gesellt mit stillen Birken und Buchen,
Und in Bergen ein Ort freundlich gefangen mich nimmt.»

Wie sollen wir dieses stille Scheinen, in dem alles, Dinge und Menschen, dem Suchenden den Gruss entbietet, nennen? Wir müssen das Einladende der Heimat, das schon begegnet, mit dem Wort benennen, das die ganze Dichtung *Heimkunft* überleuchtet, mit dem Wort «das Freudige». In der zweiten Strophe ist die Rede vom «Freudigen» und von der «Freude» gehäuft, fast so in der letzten. In den übrigen Strophen erklingen diese Worte spärlicher. Nur in der vierten Strophe, die den Anblick des Freudigen unmittelbar sagt, fehlt das Wort. Der Beginn des Gedichtes aber nennt das «Freudige» sogleich in seinem Bezug zum Dichten:

«Drinn in den Alpen ists noch helle Nacht und die Wolke,
Freudiges dichtend, sie dekt drinnen das gähnende Thal.»

Das Freudige ist das Gedichtete. Das Freudige wird aus der Freude in diese gestimmt. Dadurch ist es das Erfreute und also das Sichfreuende. Dieses kann selbst wieder anderes

erfreuen. So ist das Freudige zugleich das Erfreuende. Die Wolke «drinn in den Alpen» verweilt nach oben zu, den «silbernen Höhen» entgegen. Sie entdeckt sich der ragenden Helle des Himmels, während sie zugleicht «dekt» . . . «das gähnende Thal». Die Wolke lässt sich anblicken von der offenen Helle. Die Wolke dichtet. Weil sie in das blickt, wovon sie selbst angeblickt wird, ist ihr Gedichtetes nicht eitel erdacht und erfunden. Das Dichten ist ein Finden. Dabei muss die Wolke freilich über sich hinausgehen und zu solchem, was nicht mehr sie selbst ist. Das Gedichtete entsteht nicht durch sie. Das Gedichtete kommt nicht aus der Wolke. Es kommt über sie als das, dem die Wolke entgegenweilt. Die offene Helle, in der die Wolke verweilt, heitert dieses Verweilen auf. Die Wolke ist aufgeheitert in das Heitere. Was sie dichtet, «das Freudige», ist das Heitere. Wir nennen dies auch das «Aufgeräumte». Wir denken dies Wort jetzt und künftig in einem strengen Sinne. Das Aufgeräumte ist in seiner Räumlichkeit freigemacht, gelichtet und gefügt. Das Heitere, das Aufgeräumte, vermag allein, anderem seinen gemässen Ort einzuräumen. Das Freudige hat sein Wesen im Heiteren, das aufheitert. Das Heitere selbst wiederum zeigt sich zuerst im Erfreuenden. Indem die Aufheiterung alles lichtet, gewährt das Heitere jeglichem Ding den Wesensraum, in den es seiner Art nach gehört, um dort, im Glanz des Heiteren, wie ein stilles Licht, genügsam mit dem eigenen Wesen, zu stehen. Dem heimkommenden Dichter leuchtet das Erfreuende entgegen,

«. . . wo gern
Sich die Eiche gesellt mit stillen Birken und Buchen,
Und in Bergen ein Ort freundlich gefangen mich nimmt.»

Nahe ist der sachte Bann der allbekannten Dinge und ihrer einfachen Verhältnisse. Nahender aber noch und näher, wenngleich auch unscheinbarer denn Birken und Berge und darum auch meistens übersehen und übergangen, ist das Heitere selbst, worinnen erst Menschen und Dinge erscheinen. Das Heitere verweilt in seinem unauffälligen Scheinen. Es fordert nichts für sich und ist kein Gegenstand und gleichwohl nicht «nichts».

Im Freudigen jedoch, das dem Dichter zunächst begegnet, waltet schon der Gruss dessen, was aufheitert. Die aber, die den Gruss entbieten, sind die Boten, ἄγγελοι, die «Engel». Deshalb ruft der Dichter, indem er das begegnende «Freudige» der Heimat begrüsst, in der *Heimkunft* die «Engel des Hausses» und «die Engel des Jahres».

«Das Hauss» meint hier den Raum, der den Menschen jenes einräumt, worin allein sie «zu hauss» und so im Eigenen ihres Geschickes sein können. Diesen Raum verschenkt die unversehrte Erde. Sie räumt den Völkern ihren Geschichtsraum ein. Die Erde heitert «das Hauss» auf. Die also aufheiternde Erde ist der erste Engel «des Hausses».

«Das Jahr» räumt die Zeiten ein, die uns die Jahreszeiten heissen. Im «gemischten» Spiel der feurigen Helle und des frostigen Dunkels, das die Zeiten gewähren, erblühen die Dinge und verschliessen sich wieder. Die Zeiten «des Jahres» schenken im Wechsel des Heiteren dem Menschen die Weile, die seinem geschichtlichen Aufenthalt im «Hauss» zugemessen ist. «Das Jahr» entbietet seinen Gruss im Spiel des Lichtes. Das aufheiternde Licht ist der erste «Engel des Jahres».

Beide, Erde und Licht, die «Engel des Hausses» und die «Engel des Jahres», heissen die «Erhaltenden», weil sie als die Grüssenden das Heitere zum Scheinen bringen, in dessen Klarheit die «Natur» der Dinge und der Menschen heil bewahrt ist. Was heil bewahrt bleibt, ist «heimisch» in seinem Wesen. Die Boten grüssen aus dem Heiteren, das alles heimisch sein lässt. Das Heimische zu gewähren ist das Wesen der Heimat. Sie «begegnet schon» — nämlich im Freudigen, worin das Heitere zunächst erscheint.

Doch, was da «schon begegnet», bleibt dennoch das Gesuchte. Weil jedoch das Freudige nur dort begegnet, wo ihm ein Dichten entgegengrüsst, erscheinen auch die Engel, die Boten des Heiteren, nur dann, wenn Dichtende sind. Darum steht im Gedicht *Heimkunft* das Wort:

> «. . . . . denn, was auch Dichtende sinnen
> Oder singen, es gilt meistens den Engeln und ihm;»

«Meistens den Engeln» gilt der Gesang des dichtenden Wortes, weil sie als die Boten des Heiteren die nächsten

sind, «welche sich nahn»; «und ihm» gilt das dichtende Sagen. Das «und» bedeutet hier soviel wie «und vor allem» — «ihm».

Wer ist Er? Wenn «ihm» zuhöchst das Dichten gilt, das Dichten aber «Freudiges» dichtet, dann wohnt «Er» im Freudigsten. Was aber ist dies und wo ist es?

Die Wolke, «Freudiges dichtend», gibt das Zeichen. Die Wolke schwebt zwischen den Gipfeln der Alpen und deckt die Klüfte des Gebirges, in deren lichtlose Tiefe der aufheiternde Lichtstrahl hinabwirkt. Darum «feiert» dort, «unter den Felsen», das junge Chaos «liebenden Streit» und «feiert» «freudigschauernd». Die Wolke aber, ein «Hügel des Himmels», träumt zwischen den Höhen ins Freudige. Die Wolke zeigt, indem sie dichtet, hinauf in das Heitere.

«Ruhig glänzen indess die silbernen Höhen darüber,
Voll mit Rosen ist schon droben der leuchtende Schnee.
Und noch höher hinauf wohnt über dem Lichte der reine
Seelige Gott vom Spiel heiliger Stralen erfreut.»

Im Alpengebirg ereignet sich das immer stillere Sichüberhöhen des Hohen bis in das Höchste. Die Gipfel des Gebirges, das der äusserste Bote der Erde ist, ragen ins Licht, dem «Engel des Jahres» entgegen. Deshalb sind sie «die Gipfel der Zeit». Doch über das Licht noch hinauf lichtet sich erst das Heitere in die reine Aufheiterung, ohne die auch dem Licht niemals seine Helle eingeräumt wäre. Das Höchste «über dem Lichte» ist die strahlende Lichtung selbst. Wir nennen nach einem älteren Wort unserer Muttersprache das reine Lichtende, das jedem «Raum» und jedem «Zeitraum» erst das Offene «einräumt» und d. h. hier gewährt, «die Heitere». Sie ist in einem zumal die Klarheit (claritas), in deren Helle alles Klare ruht, und die Hoheit (serenitas), in deren Strenge alles Hohe steht, und die Frohheit (hilaritas), in deren Spiel alles Freigelöste schwingt. Die Heitere behält und «hat» alles im Unverstörten und Heilen. Die Heitere heilt ursprünglich. Sie ist das Heilige. «Das Höchste» und «das Heilige» ist für den Dichter das Selbe: die Heitere. Sie bleibt als der Ursprung alles Freudigen das Freudigste. In diesem ereignet sich die reine Aufheiterung. Hier im

«Höchsten» wohnt «der Hohe», der ist, wer er ist, als der «vom Spiel heiliger Stralen» Er-freute: der Freudige. Wenn je Einer, dann scheint er geneigt, «Freude zu schaffen, mit uns». Weil sein Wesen die Aufheiterung ist, «liebt er es», «zu öffnen» und «aufzuhellen». Durch die klare Heitere «öffnet» er die Dinge in das Erfreuende ihrer Gegenwart. Durch die frohe Heitere hellt er das Gemüt der Menschen auf, damit ihr Mut offen sei für das Gediegene ihrer Felder, Städte und Häuser. Durch die hohe Heitere lässt er erst die finstere Tiefe in ihr Gelichtetes klaffen. Was wäre Tiefe ohne Lichtung?

Selbst «Traurige» erfreut «der Freudige» wieder, wenngleich «mit langsamer Hand». Er nimmt die Trauer nicht fort, sondern er wandelt sie, indem er die Trauernden ahnen lässt, dass selbst die Trauer nur aus «alten Freuden» entspringt. Der Freudige ist der «Vater» alles Erfreuenden. Er, der in der Heitere wohnt, lässt sich jetzt nur erst aus dieser Wohnstatt benennen. Der Hohe heisst «der Äther», *Αἰθήϛ*. Die lüftende «Luft» und das lichtende «Licht» und die mit ihnen erblühende «Erde» sind die «einigen drei», in denen sich die Heitere aufheitert und Freudiges aufgehen lässt und im Freudigen die Menschen grüsst.

Doch wie kommt die Heitere aus ihrer Höhe zu den Menschen? Der Freudige und die freudigen Boten der Aufheiterung, der Vater Äther und der Engel des Hausses, die Erde, und der Engel des Jahres, das Licht, vermögen für sich allein nichts. Die einigen drei müssen, obzwar für alles Freudige die Liebsten, die im Umkreis der Heitere wohnen, in ihrem «Weesen», nämlich bei der Aufheiterung, fast ermatten, wenn nicht zuzeiten einer ist, der zuerst und deshalb allein dem Freudigen dichtend entgegenkommt und ihm schon gehört. Darum sagt die Elegie, deren Namen *Der Wanderer* schon die Beziehung zur späteren Elegie *Heimkunft* bezeugt, dieses (IV, 105 f.):

«Und so bin ich allein. Du aber, über den Wolken,
Vater des Vaterlands! mächtiger Äther! und du,
Erd' und Licht! ihr einigen drei, die walten und lieben,
Ewige Götter! mit euch brechen die Bande mir nie.

Ausgegangen von euch, mit euch auch bin ich gewandert.
Euch, ihr Freudigen, euch bring' ich erfahrner zurük.»

«Erde» und «Licht», die «Engel des Hausses» und des «Jahres», heissen hier in der «Wanderung» «Götter». Auch in der ersten Reinschrift der Elegie *Heimkunft* hat Hölderlin noch gesagt: «Götter des Jahres» und «Götter des Hausses». Insgleichen heisst es in der ersten Reinschrift der letzten Strophe von *Heimkunft* (V. 94) statt «ohne die Frohen» noch «ohne die Götter». Sind in der späteren Fassung «die Götter» zu «blossen» «Engeln» herabgesetzt? Oder sind neben die «Götter» auch «Engel» getreten? Nein — sondern jetzt wird durch den Namen «die Engel» das Wesen der sogenannten «Götter» reiner gesagt. Denn die Götter sind die Aufheiternden, die in der Aufheiterung den Gruss entbieten, den die Heitere sendet. Die Heitere ist der Wesensgrund des Grüssens, d. h. des Engelhaften, worin das Eigenste der «Götter» besteht. Indem der Dichter mit dem Wort «die Götter» spart und den Namen zögernder sagt, kommt das Eigene «der Götter», dass sie die Grüssenden sind, in denen die Heitere grüsst, eher zum Leuchten.

Der heimkommende *Wanderer* ist im Wesen der Götter, d. h. «der Freudigen», «erfahrener» geworden.

«Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon.»

Der Dichter hat die Heitere im helleren Blick. Das im Anblick der Heimat begegnende Freudige erblickt er jetzt als das, was nur aus dem Freudigsten sich aufheitert und aus diesem her allein nahe bleibt. Wenn nun aber, «was auch Dichtende sinnen oder singen», vor allem «ihm» gilt, dem hohen Vater Äther, muss dann der Dichter, der das Freudigste sucht, nicht dort seinen Aufenthalt nehmen, wo «die Freudigen» wohnen, also an dem Ort, wo nach der ersten Strophe der Rheinhymne (IV, 172) sind die

«... Treppen des Alpengebirgs,
Das mir die göttlichgebaute,
Die Burg der Himmlischen heisst
Nach alter Meinung, wo aber

Geheim noch manches entschieden
Zu Menschen gelanget; . . . .» — ?

Nun führt aber doch die *Heimkunft* den Dichter offenbar vom «Alpengebirg» fort über die Wasser des Sees an «das Ufer» des «Geburtslandes». Der Aufenthalt «unter den Alpen», die Nähe zum Freudigsten, wird durch die Heimkehr gerade aufgegeben. Noch seltsamer ist freilich, dass gleichwohl über den Wassern, die den Dichter dem Alpengebirg entführen, dass «unter» den «Fittigen» des Schiffes, das ihn fortträgt, das Freudige erscheint:

«Weit in des Sees Ebene wars Ein freudiges Wallen
Unter den Seegeln . . .»

Freudigkeit erblüht um den Abschied von der «Burg der Himmlischen»! — Wenn wir den Bodensee, der auch «das schwäbische Meer» heisst, geographisch oder verkehrstechnisch oder auch heimatkundlich vorstellen, dann meinen wir den See, der zwischen den Alpen und der oberen Donau liegt, durch den auch der junge Rhein hindurchströmt. So denken wir dieses Wasser noch undichterisch. Wie lange noch? Wie lange noch wollen wir meinen, es gäbe da zunächst eine «Natur» an sich und «eine Landschaft» für sich, die dann mit Hilfe von «poetischen Erlebnissen» «mythisch» gefärbt werde? Wie lange noch sperren wir uns, das Seiende als seiend zu erfahren? Wie lange noch wollen die Deutschen das Wort überhören, das Hölderlin in der ersten Strophe der *Patmos*-Hymne (IV, 199 und 227) gesungen hat?:

«Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.
Im Finstern wohnen
Die Adler und furchtlos gehn
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leichtgebaueten Brüken.
Drum, da gehäuft sind rings
Die Gipfel der Zeit,
Und die Liebsten nahe wohnen, ermattend auf

Getrenntesten Bergen,
So gieb unschuldig Wasser,
O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehen und wiederzukehren.»

«Hinübergehn» muss der Dichter zum «Alpengebirg», aber «treuesten Sinns» will sagen, aus der Treue zur Heimat, um zu ihr zurückzukehren, wo nach dem Wort der *Heimkunft* das Gesuchte «nahe ist». Dann ist also die Nähe zum Freudigsten und d. h. doch zum Ursprung alles Freudigen nicht dort «unter den Alpen»? Dann hat es mit der Nähe zum Ursprung eine geheimnisvolle Bewandtnis. Dann ist die vom Alpengebirge entfernte «schwäbische Heimat» gerade der Ort der Nähe zum Ursprung. Ja, so ist es. Die ersten Strophen der Hymne *Die Wanderung* sagen es. Diese Hymne hat Hölderlin zusammen mit der Elegie *Heimkunft* 1802 in einem Heft des Taschenbuches *Flora* veröffentlicht. Die rätselvolle Hymne nennt im Beginn die Heimat. Mit Bedacht lässt ihr der Dichter den alten Namen «Suevien». Dadurch nennt er das älteste, eigenste, noch verborgene, aber anfänglich schon bereitete Wesen der Heimat (IV, 167).

Die Hymne *Die Wanderung* beginnt:

«Glückselig Suevien, meine Mutter,
Auch du, der glänzenderen, der Schwester
Lombarda drüben gleich,
Von hundert Bächen durchflossen!
Und Bäume genug, weissblühend und röthlich,
Und dunklere, wild, tiefgrünenden Laubes voll,
Und Alpengebirg der Schweiz auch überschattet,
Benachbartes dich; denn nah dem Heerde des Hausses
Wohnst du, und hörst, wie drinnen
Aus silbernen Opferschaalen
Der Quell rauscht, ausgeschüttet
Von reinen Händen, wenn berührt
Von warmen Stralen
Krystallenes Eis und umgestürzt
Vom leichtanregenden Lichte
Der schneeige Gipfel übergiesst die Erde
Mit reinestem Wasser. Darum ist

Dir angeboren die Treue. Schwer verlässt
Was nahe dem Ursprung wohnet, den Ort.
Und deine Kinder, die Städte,
Am weithindämmernden See,
An Nekars Weiden, am Rheine,
Sie alle meinen, es wäre
Sonst nirgends besser zu wohnen.»

«Suevien», die Mutter, «wohnt nahe dem Heerde des Hauses». Der Herd hütet die stets gesparte Glut des Feuers, das, wenn es entflammt, die Lüfte und das Licht in die Heitere öffnet. Um das Feuer des Herdes ist die Werkstatt, in der das geheime Entschiedne geschmiedet wird. «Herd des Hauses», d. h. der mütterlichen Erde, ist der Ursprung der Aufheiterung, deren Licht erst die Ströme über die Erde ergiesst. «Suevien» «wohnt nahe» «dem Ursprung». Zweimal ist dieses Nahe-wohnen genannt. Die Heimat selbst wohnt nahe. Sie ist der Ort der Nähe zum Herd und Ursprung. «Suevien», die Stimme der Mutter, zeigt in das Wesen des Vaterlandes. In der Nähe zum Ursprung gründet die Nachbarschaft zum Freudigsten. Das Eigenste und «das Beste» der Heimat ruht darin, einzig diese Nähe zum Ursprung zu sein — und nichts anderes ausserdem. Deshalb ist auch dieser Heimat die Treue zum Ursprung angeboren. Darum verlässt einer, wenn er es muss, nur schwer den Ort der Nähe. Wenn nun aber darin, nämlich der Ort der Nähe zum Freudigsten zu sein, das Eigenste der Heimat beruht, was ist dann die «Heimkunft»?

«Heimkunft» ist die Rückkehr in die Nähe zum Ursprung. «Wiederkehren» kann nur, wer vordem und vielleicht schon eine «lange Zeit» hindurch als «der Wanderer» die Last der «Wanderung» auf die Schultern genommen hat und hinübergegangen ist zum Ursprung, damit er dort erfahre, was das Zu-Suchende sei, um dann als der Suchende «erfahrener» zurückzukommen.

«Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon.»

Die jetzt waltende Nähe lässt das Nahe nahe und lässt es doch zugleich das Gesuchte, also nicht nahe sein. Sonst verstehen wir die Nähe als die möglichst geringe Abmessung des Abstandes zweier Örter. Jetzt dagegen erscheint das We-

sen der Nähe darin, dass sie das Nahe nahe-bringt, indem sie es fern-hält. Die Nähe zum Ursprung ist ein Geheimnis.

Wenn nun aber «Heimkunft» bedeutet: heimischwerden in der Nähe zum Ursprung, muss dann nicht das Heimkommen zuerst und vielleicht lange Zeit darin bestehen, das Geheimnis dieser Nähe zu wissen oder gar erst wissen zu lernen? Doch ein Geheimnis wissen wir niemals dadurch, dass wir es entschleiern und zergliedern, sondern einzig so, dass wir das Geheimnis a l s das Geheimnis hüten. Wie aber es hüten, ohne es doch — das Geheimnis der Nähe — zu «kennen»? Dieser Kenntnis wegen muss immer einmal wieder einer, der zuerst heimkommt, das Geheimnis sagen:

> «Aber das Beste, der Fund, der unter des heiligen Friedens Bogen lieget, er ist Jungen und Alten gespart.»

«Der Schatz», das Eigenste der Heimat, «das Deutsche» ist gespart. Die Nähe zum Ursprung ist eine sparende Nähe. Sie hält das Freudigste zurück. Sie verwahrt es und hebt es für die Kommenden auf, aber diese Nähe hebt das Freudigste nicht fort, sondern lässt es a l s das aufgehobene gerade erscheinen. Im Wesen der Nähe ereignet sich ein verborgenes Sparen. Dass sie das Nahe spart, ist das Geheimnis der Nähe zum Freudigsten. Der Dichter weiss, dass, wenn er den Fund den gesparten nennt, er solches sagt, wogegen der gewöhnliche Verstand sich sträubt. Sagen, etwas sei nahe, indem es fernbleibe, das heisst doch, entweder die Grundregel des gewohnten Denkens, den Satz vom Widerspruch, verletzen oder aber mit leeren Wörtern spielen, oder gar auf etwas Vermessenes sinnen? Darum muss der Dichter, kaum dass er das Wort vom Geheimnis der sparenden Nähe über sich gebracht hat, sich selbst ins Wort fallen:

> «Thörig red ich.»

Aber er redet dennoch. Der Dichter muss reden, denn

> «Es ist die Freude.»

Irgendeine unbestimmte Freude über etwas oder «die Freude», die nur «die Freude» ist, weil in ihr das Wesen aller Freuden sich entfaltet? Was ist die Freude? Das ursprüng-

liche Wesen der Freude ist das Heimischwerden in der Nähe zum Ursprung. Denn in dieser Nähe naht grüssend die Aufheiterung, worin die Heitere erscheint. Der Dichter kommt heim, indem er in die Nähe kommt zum Ursprung. Er kommt in die Nähe, indem er das Geheimnis der Nähe zum Nahen sagt. Er sagt es, indem er das Freudigste dichtet. Das Dichten «macht» nicht erst dem Dichter «eine Freude», sondern das Dichten i s t «die Freude», die Aufheiterung, weil im Dichten das erste Heimkommen besteht. Die «Elegie» *Heimkunft* ist nicht ein Gedicht «über» die Heimkunft, sondern die «Elegie» ist als die Dichtung, die sie ist, das Heimkommen selbst, das sich noch ereignet, solange ihr Wort als die Glocke in der Sprache der Deutschen läutet. Dichten heisst, in der Freude sein, die das Geheimnis der Nähe zum Freudigsten im Wort behütet. Die Freude ist d i e Freude des Dichters, nach seinem Wort (V. 100) «unsere Freude». Die dichtende Freude ist das Wissen davon, dass in allem Freudigen, das «schon begegnet», das Freudigste grüsst, indem es sich spart. Damit also die sparende Nähe zum Freudigsten gehütet bleibe, muss das dichtende Wort dafür «sorgen», dass im Freudigen nicht das übereilt und verloren werde, was aus ihm her grüsst, aber grüsst als das Sichsparende. So ist, weil für die Behütung der sich sparenden Nähe des Freudigsten gesorgt werden muss, «unter das Freudige . . . die Sorge gekommen».

Darum ist «die Freude» des Dichters in Wahrheit die Sorge des Sängers, dessen Singen das Freudigste als das Gesparte hütet und das Gesuchte in der sparenden Nähe nahe sein lässt.

Wie aber muss dann, wenn unter das Freudige die Sorge gekommen ist, der Dichter das Freudigste sagen? Hölderlin hat um die Zeit der Elegie *Heimkunft* und der Hymne *Die Wanderung* in einem «Epigramm» aufgeschrieben, wie der Gesang des Freudigsten, d. h. des Gesparten, wie also der «Gesang des Deutschen» zu singen sei. Das Epigramm trägt den Titel *Sophokles* und lautet (IV, 3):

«Viele versuchten umsonst, das Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.»

Jetzt wissen wir, warum der Dichter zu der Zeit, da er in

die Heimat als den Ort der sparenden Nähe zum Ursprung heimkommt, *die Trauerspiele des Sophokles* übersetzen musste. Die Trauer, durch eine Kluft geschieden von blossem Trübsinn, ist die Freude, die aufgeheitert ist für das Freudigste, sofern es sich noch spart und zögert. Woher sonst käme denn auch das weithin tragende innere Licht der Trauer, wenn sie nicht in ihrem verborgenen Grunde die Freude zum Freudigsten wäre?

Allein die im «Übersetzen» und in «Anmerkungen» dichtende Zwiesprache Hölderlins mit Sophokles gehört zwar zur dichtenden Heimkunft, aber sie erschöpft diese nicht. Deshalb schliesst die Widmung, die Hölderlin seiner Übersetzung der *Trauerspiele des Sophokles* auf den Weg gegeben hat, mit dem Geständnis (V, 2, 91):

«Sonst will ich, wenn es die Zeit giebt, die Eltern unserer Fürsten und ihre Size und die Engel des heiligen Vaterlands singen.»

«Sonst», so lautet hier das scheue Wort für «eigentlich». Denn jetzt und künftig gilt der Gesang «meistens den Engeln und ihm». Der Hohe, der die Heitere des Heiligen bewohnt, ist, wenn irgendwer, am ehesten nahe innerhalb der sparenden Höhe, in der die sparsame Freude des Dichters heimisch geworden. Doch

«Ihn zu fassen, ist fast unsere Freude zu klein».

«Fassen» heisst, den Hohen selbst nennen. Dichtend nennen bedeutet: im Wort den Hohen selbst erscheinen lassen, nicht nur seine Wohnstatt, die Heitere, das Heilige sagen; nicht nur ihn erst im Hinblick auf seine Wohnstatt benennen. Ihn selbst aber zu nennen, dahin reicht sogar die trauernde Freude noch nicht, wenngleich sie doch in der schicklichen Nähe zum Hohen verweilt.

Wohl kann zuweilen «das Heilige» genannt und aus seiner Aufheiterung das Wort gesagt werden. Aber diese «heiligen» Worte sind keine nennenden «Nahmen»:

«..... es fehlen heilige Nahmen»,

Wer Er selbst ist, der im Heiligen wohnt, das zu sagen und

sagend ihn selbst erscheinen zu lassen, dafür fehlt das nennende Wort. Darum bleibt jetzt das dichtende «Singen», weil ihm das eigentliche, das nennende Wort fehlt, ein wortloses Lied — «ein Saitenspiel». Zwar folgt das «Lied» des spielenden Mannes überall dem Hohen. Die «Seele» des Sängers blickt zwar in die Heitere, aber der Sänger sieht nicht den Hohen selbst. Der Sänger ist blind. Im Gedicht *Der blinde Sänger,* dem ein Wort des Sophokles voransteht, sagt Hölderlin (IV, 58):

«Ihm nach, ihr meine Saiten! es lebt mit ihm
Mein Lied, und wie die Quelle dem Strome folgt,
Wohin er denkt, so muss ich fort und
Folge dem Sicheren auf der Irrbahn.»

«Ein Saitenspiel» — das ist der scheueste Name für das zögernde Singen des sorgenden Sängers:

«Aber ein Saitenspiel leiht jeder Stunde die Töne,
Und erfreuet vieleicht Himmlische, welche sich nahn.
Das bereitet . . .»

Den grüssenden Boten, die den Gruss des noch gesparten Fundes bringen, für ihr Nahen freudig die schickliche Nähe zu bereiten, dies bestimmt den Beruf des heimkommenden Dichters. Das Heilige zwar erscheint. Der Gott aber bleibt fern. Die Zeit des gesparten Fundes ist das Weltalter, da der Gott fehlt. Der «Fehl» des Gottes ist der Grund für das Fehlen «heiliger Nahmen». Weil jedoch der Fund als der gesparte gleichwohl nahe ist, grüsst im Nahen «der Himmlischen» der fehlende Gott. Deshalb ist «Gottes Fehl» auch kein Mangel. Darum dürfen die «Landesleute» auch nicht dahin trachten, durch «Listen» einen Gott selbst zu machen und so mit Gewalt den vermeintlichen Mangel auf die Seite zu bringen. Sie dürfen aber auch nicht darin sich bequemen, auf einen gewohnten «Gott» sich nur noch zu berufen. Auf solchen Wegen würde ja die Gegenwart des «Fehls» versäumt. Ohne die durch den Fehl bestimmte und deshalb sparende Nähe könnte aber der Fund nicht in der Weise nahe sein, wie er nahe ist. Darum gilt für die Sorge des Dichters nur das eine: ohne Furcht vor dem Schein der Gott-losigkeit dem «Fehl»

des Gottes nahe zu bleiben und in der bereiteten Nähe zum «Fehl» so lange zu harren, «bis» aus der Nähe zum fehlenden Gott das anfängliche Wort gewährt wird, das den Hohen nennt.

Hölderlin hat in dem selben Heft, worin die Elegie *Heimkunft* und die Hymne *Die Wanderung* erschienen, auch ein Gedicht mitgeteilt, das überschrieben ist *Dichterberuf*. Diese Dichtung gipfelt in der Strophe (IV, 147):

«Furchtlos bleibt aber, so er es muss, der Mann
Einsam vor Gott, es schüzet die Einfalt ihn,
Und keiner Waffen braucht's und keiner
Listen, so lange, bis Gottes Fehl hilft.»

Der Beruf des Dichters ist die «Heimkunft», durch die erst die Heimat als das Land der Nähe zum Ursprung bereitet wird. Das Geheimnis der sparenden Nähe zum Freudigsten hüten und es hütend entfalten, das ist die Sorge der «Heimkunft». Darum endet die Dichtung in das Wort:

«Sorgen, wie diese, muss, gern oder nicht, in der Seele
Tragen ein Sänger und oft, aber die anderen nicht.»

Wer sind «die anderen», zu denen das jähe «nicht» gesagt ist? Das Gedicht, das also schliesst, trägt über seinem Beginn die Widmung *An die Verwandten.* Wozu soll jedoch den «Landesleuten», die von jeher in der Heimat sind, erst noch die «Heimkunft» gesagt werden? Dem heimkehrenden Dichter begegnet der vorübereilende Gruss der «Landesleute». Sie «scheinen verwandt» zu sein, aber sie sind es noch nicht — verwandt nämlich mit ihm, dem Dichter. Gesetzt aber, die zuletzt genannten «anderen» seien diejenigen, die erst die Verwandten des Dichters werden sollen, warum schliesst sie dann der Dichter gerade von der Sorge des Sängers aus? Das jähe «nicht» entbindet «die anderen» zwar von der Sorge des dichtenden Sagens, aber keineswegs von der Sorge des Hörens auf das, was hier in der «Heimkunft» Dichtende sinnen oder singen». Das «nicht» ist der geheimnisvolle Ruf «an» die anderen im Vaterlande, Hörende zu werden, damit sie das Wesen der Heimat erst wissen lernen. «Die anderen» müssen erst lernen, das Geheimnis der sparenden Nähe zu

bedenken. In solchem Denken erst bilden sich die Bedachtsamen, die den gesparten und im Wort der Dichtung verwahrten Fund nicht übereilen. Aus den Bedachtsamen werden die Langsamen des langen Mutes, der selbst immer wieder lernt, den noch währenden «Fehl» des Gottes auszuharren. Die Bedachtsamen und die Langsamen erst sind die Sorgsamen. Sie sind, weil sie an das in der Dichtung Gedichtete denken, mit der Sorge des Sängers dem Geheimnis der sparenden Nähe zugewendet. Aus dieser einigen Hinwendung zum Selben sind die sorgsam Hörenden mit der Sorge des Sagenden verwandt, sind «die anderen», «die Verwandten» des Dichters.

Gesetzt also, dass die auf dem Boden des Geburtslandes nur Ansässigen die ins Eigene der Heimat Heimgekommenen noch nicht sind; gesetzt aber auch, dass zum dichtenden Wesen der «Heimkunft» gehört, über die bloss zugefallene Habe der einheimischen Dinge und des eigenen Lebens hinaus offen zu sein für den Ursprung des Freudigen, dies beides gesetzt, sind dann nicht die «Söhne der Heimat», die fern dem Boden der Heimat, aber mit dem Blick in die Heitere der ihnen entgegenleuchtenden Heimat ihr Leben für den noch gesparten Fund verwenden und im Opfergang verschwenden — sind dann nicht diese Söhne der Heimat die nächsten Verwandten des Dichters? Ihr Opfer birgt in sich den dichtenden Zuruf an die «Liebsten» in der Heimat, der gesparte Fund möge ein gesparter bleiben.

Er bleibt es, wenn aus denen, «die im Vaterlande besorgt sind», die Sorgsamen werden. Dann ist die Verwandtschaft mit dem Dichter. Dann ist «Heimkunft». Diese «Heimkunft» aber ist die Zukunft des geschichtlichen Wesens der Deutschen.

Sie sind das Volk des Dichtens und Denkens. Denn jetzt müssen zuvor Denkende sein, damit das Wort des Dichtenden vernehmbar wird. Das Denken der Sorgsamen allein ist, indem es an das gedichtete Geheimnis der sparenden Nähe denkt, das «Andenken an den Dichter». Im Andenken beginnt die erste, und das will sagen, die in langer Zeit noch weit-läufige Verwandtschaft mit dem heimkommenden Dichter.

Wie aber — wenn «die anderen» durch das Andenken zu Verwandten werden, sind sie dann nicht dem Dichter zugewendet? Gilt dann noch für sie das jähe «nicht», mit dem die «Heimkunft» endet? Es gilt. Aber es gilt nicht allein. «Die anderen» sind, wenn sie zu Verwandten geworden, zugleich auch noch in einem anderen Sinne die «anderen».

Indem sie auf das gesagte Wort achten und darauf denken, dass es recht gedeutet und behalten werde, «helfen» sie dem Dichter. Dieses Helfen entspricht dem Wesen der sparenden Nähe, in der das Freudigste naht. Denn gleich wie die grüssenden Boten helfen müssen, dass die Heitere in der Aufheiterung zu den Menschen gelange, gleich dem muss ein Erster sein, der dichtend den grüssenden Boten sich entgegenfreut, um allein und zuvor den Gruss erst ins Wort zu bergen.

Weil aber das Wort, wenn es einmal gesagt ist, der Obhut des sorgenden Dichters entgleitet, kann es «nicht leicht» das gesagte Wissen vom gesparten Fund und von der sparenden Nähe «allein» fest in seiner Wahrheit halten. Darum wendet der Dichter sich zu den anderen, dass ihr Andenken helfe, das dichtende Wort zu verstehen, damit im Verstehen für jeden je nach der ihm «schicklichen» Weise die «Heimkunft» sich ereigne.

Der Obhut wegen, in der für den Dichter und seine Verwandten das gesagte Wort bleiben muss, nennt der Sänger der *Heimkunft* zur selben Zeit im Gedicht *Dichterberuf* den anderen Bezug des Dichters zu den «anderen». Hier sagt Hölderlin über den Dichter und sein Wissen vom Geheimnis der sparenden Nähe dieses (IV, 147):

> «. . . Doch nicht behält er es leicht allein
> Und gern gesellt, damit verstehn sie
> Helfen, zu anderen sich ein Dichter.»

DIE ABSOLUTE DICHTUNG IM 19. JAHRHUNDERT

Von Ernst Howald.

Die folgenden Ausführungen entsprechen einem Kapitel eines noch im Verlauf dieses Jahres erscheinenden kleinen Buches über das Wesen der lateinischen Dichtung. Da deren eigentlicher Charakter, ihre «Poetik», offenbar durch die üblichen Methoden der Interpretation nicht erschlossen werden kann, so wird hier der Versuch gemacht, eine parallele Erscheinung der Neuzeit heranzuziehen, die bei gleichen Zielen, wie die lateinische Poesie sie hat, nicht über die gleiche Selbstverständlichkeit der Grundlage verfügt und sich deshalb theoretisch mit ihr beschäftigen muss, um kämpferisch und propagandistisch für ihre sektiererische Art des Dichtens einzutreten. Der dafür geprägte Name «Poésie pure» wird aber darum gemieden, weil er durch die in den Jahren 1925/26 indirekt durch Paul Valéry, direkt durch sehr temperamentvolle Vorträge Henri Brémonds ausgelöste, leider gänzlich unfruchtbare, Diskussion in Misskredit gekommen ist.

*

Es zieht sich durch die Lyrik Europas seit der Mitte des letzten Jahrhunderts eine schmale Generationenfolge, die einem eigentümlichen Schaffen verpflichtet ist. Sie beginnt mit Baudelaire, geht weiter zu Mallarmé und in die dritte Generation zu Valéry. Was bei Baudelaire noch unrein ist, d. h. gemischt mit andern Elementen, die ihrerseits wieder ihre Wirkungen und Nachfolgen haben, wird bei Mallarmé zum absolut Bestimmenden und Zentralen; gleichzeitig ist es so eindeutig und unverwechselbar, so auffallend und singulär, dabei von solch hoher Künstlerschaft erfüllt, dass es über die Grenzen des französischen Sprachgebiets hinaus wirkt, es seien nur Stefan George und D'Annunzio genannt. Einen ersten Zweig ins fremdsprachige Ausland trieb diese seltsame Bewegung übrigens schon in der Nachfolge Baudelaires mit der Erscheinung Swinburnes. Neben dem Verbindenden, das in dieser Filiation liegt, und das uns sogleich beschäftigen soll, ist natürlich jeder dieser Dichter in die zeitgenössischen,

in die für seine Generation charakteristischen literarischen und kulturellen Kampf- und Ausdrucksformen eingebettet, die für die damals Lebenden fühlbarer waren als die uns interessierenden Bindungen, Baudelaire in den Realismus, obwohl «es heute kaum eines Hinweises bedarf, dass nicht die abschreckenden und widrigen Bilder, die den Meister eine Zeit lang verlockten, ihm die grosse Verehrung des ganzen jüngern Geschlechts eingetragen haben» (Stefan George),[1] Mallarmé in die Parnassiens und den Symbolismus, ja in noch allgemeinere überfranzösische Zeitformen, wie sie in England durch den Präraffaelismus repräsentiert sind, Valéry in den frühen Expressionismus. Ich unterlasse es, die Generationenfolge über Valéry hinaus in die nähere Gegenwart der französischen oder italienischen Literatur weiterzuführen, obgleich in der letztern Gegensätze wie die der Calligrafi und der Contenutisti dazu verlocken könnten, da mir die dafür notwendigen Kenntnisse abgehen, und überhaupt die allzunahe Sicht nicht nur das Erkennen der Werte, sondern auch der Differenzen fast unmöglich macht. Wir wollen nur auf die faszinierende *Introduction à la Poésie française* von Thierry Maulnier (Paris 1939) hinweisen, die eine Poetik rein vom Standpunkt der absoluten Poesie aus darstellt und sachlich und terminologisch völlig aus dem Schaffen Mallarmés und Valérys herausgewachsen ist, wozu noch der Surréalismus sich gesellt, dessen Bedeutung daraus klar werden kann. Charakteristisch ist, dass Maulnier, so gut wie damals Henri Brémond, nur vom umgekehrten Standpunkt aus, das Wort Poésie pure als eine sinnlose Tautologie empfindet, was nichts anders bedeutet, als dass er sich der Existenz einer anderen Poesie und einer andern Poetik nicht bewusst ist, oder aber, wie richtiger gesagt werden muss, diese beiden als minderwertig ablehnt.

Das Wesen und Programm dieser literarischen Diadochenfolge wollen wir einmal mit dem Schlagwort: Absolute Poesie — auch Valéry spricht in diesem Zusammenhang von poésie absolue[2] — ausdrücken, unter ängstlicher Vermeidung des durch

[1] Gesamtausgabe XII/III S. 6.

[2] Je disais quelquefois à St. Mallarmé, Variété III S. 16.

die oben erwähnte literarische Fehde von 1925/26 kompromittierten Begriffs der Poésie pure, so ehrwürdig dieser ist, spricht doch schon Mallarmé 1863 von der idée de poésie pure.[1] Die mit diesem Stichwort bezeichnete Bewegung, deren Wesen uns erst später beschäftigen soll, setzt aber nicht erst mit Baudelaire ein; wir müssen sie noch um eine Generation zurückverfolgen. Merkwürdigerweise ist der Vertreter dieser ältesten Generation nicht im französischen Sprachbereich zu suchen: es ist der Amerikaner Edgar Allan Poe. Freilich ist es nicht in erster Linie der Dichter Poe, der groteskerweise zu den Romantikern gerechnet wird und offenbar auch gerechnet werden muss, ein Zeichen, wie nichtssagend solche Zuordnungen sind — es ist nicht der Dichter Poe, von dem sich die Vertreter der absoluten Dichtung herleiten, sondern der Theoretiker. Die Abhängigkeit der Franzosen von Poe beginnt mit dem Jahr 1846, in dem Baudelaire mit dessen Werk bekannt wurde. Die Abhängigkeit speziell Baudelaires muss nicht weiter belegt werden: die Uebersetzung der *Abenteuerlichen Geschichten*, sowie der theoretischen Schriften Poes würde allein schon als Beweis genügen; es kommen aber zahlreiche direkte Äusserungen Baudelaires dazu in seinen *Conseils aux jeunes littérateurs* und anderswo, die den Einfluss der Ideen Poes auf den Theoretiker Baudelaire verraten. Die gleiche Beweiskraft hat im Fall Mallarmés die Übersetzung von Poes Gedichten durch ihn. Aber auch hier haben wir weitere Bestätigungen: Mallarmé stand zeit seines Lebens auch zum Theoretiker Poe, wie er es 1864 vorausgesagt: plus j'irai, plus je serai fidèle à ces sévères idées, que m'a léguées mon grand maître Edgar Poe,[2] wenn er ihn auch später als unheimlich empfand und die Möglichkeit in Erwägung zog, die berühmte Entstehungsgeschichte des *Raben* sei unhistorisch («sans fondement anecdotique»).[3] In seiner

[1] Brief an Cazalis, H. Mondor, Vie de M., S. 105 (12. Jan. 1864); ähnliche Formulierungen gibt es noch viele in den Briefen M. in jenen Jahren.

[2] Brief an Cazalis, E. Noulet, L'oeuvre poétique de St. M., S. 65.

[3] In den Scolies zur Übersetzung der Poe'schen Gedichte (zuerst 1888), vgl. Léon Lemonnier, L'influence de Poe sur M., Revue mondiale 1929.

Frühzeit aber ahmt er Poes Analyse des *Raben* mit der Analyse seines eigenen Gedichtes *l'Azur* nach [1] und huldigt ihm mit einem herrlichen Sonett *Le tombeau d'Edgar Poe*. Und auch Valéry urteilt nicht anders: 1891 schreibt er an Gide, er werde sich nicht entziehen à cet opium vertigineux et mathématique: Poe, und in seiner Einleitung zu Baudelaires *Fleurs du Mal* lässt er diesen durch die Begegnung mit Poe verwandelt und auf neue Schicksalsbahn gebracht werden — durch Poe, den er nennt le démon de la lucidité, le génie de l'analyse et l'inventeur des combinaisons les plus neuves et les plus séduisantes de la logique avec l'imagination, de la mysticité avec le calcul, le psychologue de l'exception, l'ingénieur littéraire qui approfondit et utilise toutes les ressources de l'art. [2]

Mit dieser flüchtigen Feststellung des Abhängigkeits- und Pietätsverhältnisses der Dichter der absoluten Poesie von Poe ist aber das Problem erst angeschnitten: ein wichtiger und oft gehörter Einwand knüpft sich an diese Filiation. Da diese an und für sich nicht abgeleugnet werden kann, so soll sie nach der Meinung der Gegner einer eigengesetzlichen absoluten Poesie auf die blosse Theorie sich beschränken, eine Theorie, der gar keine schöpferische Wirklichkeit entspreche. Die geistreichen, der Normalvorstellung von poetischem Schaffen ins Gesicht schlagenden, z. T. als Bürgerschreck gemeinten Behauptungen des Amerikaners hätten zuerst den allem Extravaganten gegenüber aufgeschlossenen Baudelaire in ihren Bann gezogen, und infolge seines durchschlagenden Einflusses auf die folgende Generation hätte dann diese, was die beiden Archegeten in spielerischer Uebertreibung aufgestellt, blind übernommen und teils in ihr Schaffen hineininterpretiert, teils geradezu ihrem Schaffen künstlich zu Grunde gelegt. Dieser Einwand ist um so ernster zu nehmen, als ja tatsächlich in der Lehre Poes eine provozierende Überspitzung vorzuliegen scheint. Es ist auch weniger sein *Poetic Principle*, das nachgewirkt hat, als die verblüffende *Philosophy of composition*, in der er zeigen will, dass «no one

[1] Brief an Cazalis, E. Noulet o. c. S. 152.

[2] Abgedruckt Variété II S. 144

point in its composition (nämlich des Gedichtes *The Raven)* is referrible either to accident or intuition, that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem» [1]. Wenn es auch mehr als zweifelhaft ist, dass Poe die in diesem Aufsatz geschilderte Entstehungsgeschichte seines *Raben* später revoziert und als nachträgliche Konstruktion bezeichnet habe, so ist doch ganz sicher, dass er übertreibt, dass er, um den normalen Anschauungen zu widersprechen, ins gegenteilige Extrem verfällt: der Dichter wird bei ihm fast zu einer Karikatur, zum literary histrio. Für ihn ist diese seine Schrift — und das wiederholt sich nachher bei Baudelaire — eine Phase im Kampf gegen die Romantiker und ihre gefühlsschwangere Ästhetik, die, so verschieden sie sich auch in den verschiedenen Kulturgebieten ausprägt, doch überall die Spontaneität und Unmittelbarkeit des dichterischen Schöpfungsaktes in Praxis und Theorie verherrlichte und in ihm einen Ausdruck, ja geradezu eine Abreaktion eines seelischen Zustandes sehen wollte. Dies alles vielleicht zugegeben, so beweist dies doch höchstens, dass der Anschluss Baudelaires an Poe nicht als ein willkürlicher Akt gewertet werden darf, etwa mit dem Ziel de se distinguer à tout prix d'un ensemble de grands poètes, exceptionnellement réunis par quelque hasard dans la même époque, tous en pleine vigueur, wie Valéry meint [2], sondern eine elementare Reaktion gegen die Exzesse der Romantik, eine Reaktion, die auch ohne Poe, ja auch ohne Baudelaire gekommen wäre.

Was die Notwendigkeit dieser Reaktion wie nichts anderes bezeugt, ist die Tatsache, dass ausserhalb der Lyrik ein davon unabhängiger und doch ganz paralleler Vorgang sich abspielt, eine gleiche Auflehnung gegen die zeitgenössische Ästhetik, im Werk und der Theorie einer künstlerischen Persönlichkeit, die völlig ausserhalb der Poeschen Einflusssphäre steht und die doch bis auf die Formulierungen mit den Nachfahren Poes übereinstimmt. Es ist Flaubert, der Realist Flaubert, der durch seinen Realismus Aufsehen, Skandal und Wirkung

[1] Tauchnitzausgabe S. 272.

[2] Variété II S. 145.

hatte, aber etwas ganz anderes als Realismus wollte. J'exècre le réalisme, schreibt er, allerdings viel später (1876) an George Sand.[1] Seine eigene von ihm selbst geprägte Theorie des künstlerischen Schaffens geht in einer ganz andern Richtung. Ihm ist es ausschliesslich um «den Stil» zu tun; guter Stil ist identisch mit klarem Denken: La tâche de bien penser pour bien écrire[2] ist sein ganzes Bemühen, denn «la précision de la pensée fait celle du mot».[3] Erzfeind jeder Künstlerschaft aber ist das Hineinspielen «des Persönlichen», wie er es nennt, in das Werk. J'éprouve une répulsion invincible à mettre sur le papier quelque chose de mon cœur[4], denn la passion ne fait pas les vers, et plus vous serez personnel, plus vous serez faible.[5] Der Gegenstand der Dichtung ist vollständig gleichgültig: il n'y a ni beaux ni vilains sujets et . . . on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de *l'art pur* — poésie pure sagt er ein andermal[6] — qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses.[7]

Dieser Exkurs über Flaubert scheint etwas zu überborden; der Leser wird aber später erkennen, in wie erstaunlichem Mass dieser Outsider den Vertretern der von Poe inspirierten absoluten Dichtung nahe steht. Von Inspiration will er nichts wissen, Arbeit, aufreibende, ja oft qualvolle Arbeit tritt an ihre Stelle. «Non, tout mon bonheur n'est pas dans mon travail» — anwortet er auf eine jener banalen Aussprüche über das Glück dichterischen Schaffens — «et je ne plane pas sur les ailes de l'inspiration. Mon travail au contraire fait mon chagrin».[8] So wiederholen sich durch sein ganzes Leben hindurch die Verzweiflungsausbrüche über die Mühsal des Schreibens, über das unerbittliche Suchen des richtigen Wortes: je suis souvent plusieurs heures à chercher un

[1] An George Sand, Correspondance IV S. 256.
[2] An dieselbe, IV S. 247.
[3] An Mademoiselle Leroyer de Chantepie, III S. 162 (1857).
[4] An George Sand, III S. 436 (1866).
[5] An Louise Colet, II S. 112 (1852).
[6] An dieselbe, II S. 348 (1853).
[7] An dieselbe, II S. 86 (1852).
[8] An dieselbe, II S. 362 (1853).

mot [1]; je passe ma vie à tâcher de faire des phrases harmonieuses en évitant les assonances. [2] Sein Ziel ist so unrealistisch wie nur möglich: er sucht die Schönheit, diese soll, wie die Natur selber, einen bestimmten Seelenzustand hervorbringen: sie soll faire rêver. [3]

Wenn wir diese bedeutsamen Bekenntnisse Flauberts hören, so werden wir uns wohl klar darüber sein, dass Baudelaires genau in den gleichen Jahren sich vollziehende Hinneigung zu Poes Theorien keine Spielerei und kein Zufall ist, sondern der Polarität künstlerischen Schaffens entspringt. Während aber diese Seite Flauberts unverstanden blieb oder eigentlich gar nicht erkannt wurde, gingen von Baudelaire jene Einflüsse aus, die zehn Jahre nachher in den Briefen Mallarmés und seiner Freunde zum Programm der Poésie pure führen. Es sei mir dabei gestattet, um der für unsere Betrachtung wichtigen Linienführung willen zu simplifizieren und die zum mindesten äusserlich ähnlichen Programme der Parnassiens beiseite zu lassen, in die, rein literarhistorisch, der junge Mallarmé eingeordnet werden müsste. Auch sie gehören jener polaren Reaktion an, von der wir oben sprachen, aber damit erschöpft sich zugleich ihre Bedeutung, während in Mallarmé, kompromissloser und reiner als in Baudelaire, etwas Zeitloses und Unbedingtes zu Tage tritt, eben die absolute Dichtung.

Diese Feststellung zwingt uns jetzt dazu, dem grundlegenden Problem der Poetik nicht mehr aus dem Weg zu gehen: Was ist absolute Dichtung? Gibt es überhaupt etwas, was den Namen absolute Dichtung zu tragen berechtigt ist? Die Beantwortung dieser Fragen ist so schwierig, dass man am liebsten der Versuchung erläge, ihnen überhaupt auszuweichen, und an Stelle der Diagnose des zentralen Problems sich mit der Aufzählung der äusserlichen Symptome zu begnügen. Man könnte mit Sicherheit darauf vertrauen, dass die imponierende Reihe dieser Symptome, wie wir sie unten aufstellen werden, allein schon im Stande wäre, von der Not-

---

[1] An dieselbe, II S. 114 (1852).

[2] An George Sand, III S. 430 (1866).

[3] An Louise Colet, II S. 348 (1853).

wendigkeit zu überzeugen, als ihre gemeinsame Ursache eine abwegige poetische Zielsetzung anzunehmen, die wir anormal nennen können, wenn wir den Mut dazu haben, die neuzeitliche Poetik als Norm zu betrachten. So leicht werden sich aber die Leugner einer absoluten Poesie, die in jenem Streit von 1925/26 mit viel guter Laune und bösartigem Witz ihren Standpunkt wahrten, nicht geschlagen geben. Sie werden die Aufmerksamkeit darauf lenken dass viele dieser Symptome und vielleicht gerade die eindrücklichsten, nicht dem Geschaffenen gelten, sondern dem Schaffens p r o z e s s. Triumphierend werden sie feststellen, dass bei diesen «absoluten Dichtern» wohl der in der Zeit sich abspielende Schaffensvorgang in gemeinsamer Weise vom normalen abweichen könne, dass aber das fertige Produkt davon nichts mehr verrate und nicht im geringsten von einem normal entstandenen sich unterscheide. Diese Behauptung kann aber schon darum nicht richtig sein, weil unter den Symptomen auch solche sind, die nicht die Art und Weise der Entstehung berühren, sondern das fertige Kunstwerk selber, Eigentümlichkeiten, die allerdings weniger in die Augen fallen. Wohl aber muss denen, die von der Existenz einer absoluten Dichtung nichts wissen wollen, zugestanden werden, dass absolute Poesie und normale Poesie nicht sich völlig ausschliessende Gegensätze sind. Alle diejenigen Dinge, die Ziel der absoluten Poesie sind, wie Musikalität, Kultur des Wortes, der Wortgruppe, der syntaktischen Bindung, Furcht vor sprachlicher Lässigkeit und Banalität spielen in jeder dichterischen Schöpfung eine Rolle, ja eine bedeutende und nicht zu entbehrende Rolle, sie sind konstitutive Elemente jeder Dichtung. Das Un- und Aussergewöhnliche aber an den absoluten Dichtungen ist die einseitige Betonung dieser Elemente und die Leugnung und tatsächliche Verdrängung aller andern Funktionen der Poesie, wie z. B. der Schilderung und Erzählung, der Mitteilung unserer Gefühls- und Seelenzustände, also der Konfession und damit der Abreaktion seelischer Leiden und Freuden. Absolute Dichtung unterscheidet sich demnach von der normalen durch eine Gewichtsverlagerung der konstitutiven Elemente, ja wir können ruhig von einer Einseitigkeit sprechen, wenn wir uns nur hüten, damit

ein Werturteil aussprechen zu wollen. Eine Einseitigkeit auf alle Fälle vom Standpunkt der neuzeitlichen Poetik aus gesehen.

Es wird uns später noch die Frage beschäftigen, wie weit der Herrschaftsbereich unserer Poetik geht, wie weit sie Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann, so dass eine Abweichung, wie die der absoluten Poesie, nur ein Ausnahmefall, fast eine pathologische Erscheinung wäre, oder ob sie nicht vielleicht nur als eine Zeit- und Lokalerscheinung (wobei allerdings der ganze neuzeitliche abendländische Kulturbereich ihr angehörte) zu werten wäre. Das wird uns gleichzeitig zur Nachforschung darnach verpflichten, ob nicht etwa noch andere Perioden oder wenigstens Erscheinungen der Weltliteratur bewusst oder stillschweigend dem gleichen, uns einseitig und abwegig erscheinenden, Ideal der absoluten Poesie verpflichtet seien. Da ihr Programm für seine Vertreter im 19. Jahrhundert eine Kampfposition war, so muss es uns nicht wundern, wenn auch die Reaktion darauf heftig und ungerecht war und wenn an und für sich sachliche Bezeichnungen wie das harmlose Wort Poésie pure oder wie Artismus zu Schimpfworten wurden, ganz zu schweigen von a priori unfreundlichen Bezeichnungen wie Hermetismus oder von Vergleichen mit wirklich entweder krankhaften oder geschmacklosen Produkten wie mit der *Alexandra* des Pseudolykophron, die Anatole France und andere aus Bösartigkeit, Parteigänger der Poésie pure aus Torheit und Unwissenheit aufbrachten.[1]

Wir aber wollen nach diesem Exkurs ins Prinzipielle wieder zum Greifbaren und Aufzeigbaren zurückkehren, zu den Symptomen der absoluten Dichtung, und zwar untersuchen wir sie in einer Reihenfolge, die vom Auffallendsten, nämlich der Theorie und dem Schaffensprozess, Dingen, über die wir rational gefasste und ebenso fassbare Mitteilungen besitzen, in die Nähe der dichterischen Substanz vordringt.

1. Das erste Charakteristikum ist die Ablehnung des irrationalen Elementes im poetischen Schaffen, der Intuition

[1] Über Anatole France s. Mondor S. 490; übelwollend auch Alphonse Retté in seinem Artikel gegen Mallarmé 1896 (s. Mondor S. 729); wohlwollend Calixte Rachet in seinem Buch «A l'Ecart» (1889).

und Inspiration. Es ist selbstverständlich, dass Poe, für den ein Gedicht eine mathematische Aufgabe bedeutet, es der Eitelkeit der Dichter zuschreibt, wenn sie ästhetische Intuition, d. h. eine Art von «fine frenzy», erlebt zu haben behaupten. Ebenso wehrt sich Baudelaire gegen das «Aussersichsein» des Dichters. Wenn er den Begriff der Inspiration selber nicht preis gibt, so hat er ihm doch jeden ekstatischen Charakter genommen: er bedeutet ihm einfach das dichterische Schaffen an und für sich. Dieses mag wohl nach seiner Meinung Höhepunkte haben, aber diese sind bloss, wie sich Rivière [1] ausdrückt, die Momente der Befreiung der dichterischen Fähigkeit in der Arbeit. Dies vorausgesetzt, werden wir den Satz von Baudelaires *Conseils aux jeunes littérateurs* richtig verstehen, der lautet: «L'orgie n'est plus la sœur de l'inspiration, nous avons cassé cette parenté adultère . . . l'inspiration est décidément la sœur du travail journalier. Ces deux contraires ne s'excluent pas plus que tous les contraires qui constituent la nature.» Es ist im menschlichen Geist etwas enthalten, so fährt er fort, was an die Himmelsmechanik erinnert. Wir werden diesem Vergleich oder dieser Identifizierung der kosmischen und der dichterischen Organisation noch später begegnen. Bei Mallarmé wird dann aber, wie zu erwarten steht, die Formulierung noch deutlicher, deckt sich freilich in seinen Anfängen oft mit den allgemeinen Formulierungen der Parnassiens. So wenn der Zwanzigjährige (1862) an seinen Freund Casalis schreibt [2]: Je ne veux pas faire cela d'inspiration, la turbulence du lyrisme serait indigne de cette chaste apparition que tu aimes. Il faut méditer longtemps. Aber auch lange nachher, zur Zeit, wo der Parnass längstens ausgespielt hat, bleibt diese Abneigung gegen das Irrationale bestehen, wenn auch die Formulierung weniger brüsk wird. Jetzt fällt die Inspiration mit dem Zufall (le hasard) zusammen: die Würde des dichterischen Schaffens verbietet es uns, daraus ein Spiel des Zufalls zu machen. [3] Der Ausspruch Remy de Gour-

[1] Etudes [6] 1924, S. 16.
[2] Mondor S. 54.
[3] Mondor S. 200.

monts ist nicht übertrieben: Mallarmé a fini par tuer volontairement en lui la spontanéité de l'être impressionable. [1] Den extremsten Ausdruck findet aber die gleiche Tendenz bei Valéry, und zwar schon vor seiner Bekanntschaft mit Mallarmé. Er erzählt in seiner *Lettre sur Mallarmé*, [2] dass er kurz vor dieser den Wunsch niedergeschrieben habe: si je devais écrire, j'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef-d'œuvre d'entre les plus beaux. Der Schöpfungsakt scheint ihm, um seiner Nachwirkung auf den Dichter willen, wichtiger als das Werk: l'art et la peine nous augmentent; mais la Muse et la Chance ne nous font que prendre et quitter. In dieser Stimmung musste ihm das Schaffen Mallarmés erscheinen als «la tentative la plus audacieuse et la plus suivie qui ait jamais été faite pour surmonter ce que je nommerai intuition naive en littérature. C'était rompre avec la plupart des mortels. [3] In Valérys Augen ist das Genie Urteilskraft. [4]

2. Was nun an Stelle der ausgeschalteten irrationalen Intuition tritt, sind nach Poe Tugenden wie Geduld, gespannte Aufmerksamkeit, Fähigkeit zur Konzentration, Selbstbeherrschung, Verachtung gegen alle Vorurteile und in aller erster Linie Energie und Arbeit. [5] Von dieser reichen Tugendenskala rückt dann von Baudelaire an der Begriff der Arbeit völlig ins Zentrum. Den Ausspruch Baudelaires, in dem er die tägliche Arbeit dem orgiastischen Schaffen gegenüberstellt, haben wir schon oben angeführt. So kann Banville in seiner Leichenrede auf Baudelaire ihn einen Verächter de toute la friperie poétique nennen und dann fortfahren: il ne croyait qu'au travail patient. Und Mallarmé rühmt an Baudelaire, dass er den effort quotidien gebracht habe envers les antithèses verbeuses, les descriptions, les lourdeurs, les enchantements de la démonstration, les enroulements ora-

[1] J. Charpentier, Le Symbolisme, Paris 1927, S. 48.
[2] Variété II S. 226.
[3] Stéphane Mallarmé, Variété II S. 187.
[4] Analecta S. 25.
[5] Marginalia XVI S. 67.

toires [1]. Auch Mallarmés eigene programmatische Äusserungen gehen in der gleichen Richtung und zwar zeit seines Lebens, mögen sie auch am Anfang weniger persönlich, d. h. baudelairischer oder parnassischer tönen. Wie er an der *Hérodiade* arbeitet, weiss er, dass er noch drei bis vier Jahre zu ihrer Vollendung brauchen wird; dann wird er aber auch geschaffen haben, was er als ein Poes würdiges Werk sich erträumt hat. [2] Dass ein Werk vom (geplanten) Umfang der *Hérodiade* solchen Zeitaufwandes bedarf, wird uns nicht wundern, wenn wir zwei Jahre früher, [3] von ihm über die Arbeit an einem Gedicht hören: «Il n'y a pas un mot, qui ne m'ait coûté plusieurs heures de recherche». Ganz gleich äussert er sich aber auch noch 1887, seine Werke seien entstanden, à travers de longues trèves ou des ans d'étude et point dès l'éclair révélateur». [4] In Briefen und in Versen beruft er sich auf das Zeugnis seiner Studierlampe:

«Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie»

(*Las de l'amer repos*, Vers 14). Von Valéry aber möge die e i n e Tatsache genügen, dass er *La jeune Parque* in viereinhalb Jahren mehr als hundertmal umgeschrieben hat. [5]

3. Das Wesentliche an dieser Arbeit ist aber nicht ihre Dauer, es ist ihre Intensität und ihre Härte; sie wird als eine grausame Fron empfunden, als ein Martyrium, über das man in den Formeln der religiösen Tradition sprechen kann. Es ist eine vision horrible d'une œuvre pure, die einen fast um den Verstand bringt. [6] Gefährlich sind les purs glaciers de l'esthétique. [7] Mit dreiundzwanzig Jahren fühlt sich Mallarmé bereits als Greis, als erledigt. [8] Es ist verzerrter Humor, wenn

---

[1] Mondor S. 250.

[2] An Cazalis, Mondor S. 192 (1866).

[3] An denselben, Mondor S. 104 (1864).

[4] Mondor S. 548.

[5] Valery Larbaud, Paul Valéry, Paris 1931, S. 39.

[6] Mallarmé an Coppée, Mondor S. 257.

[7] Brief an Cazalis, Noulet S. 122 (1867).

[8] Mondor S. 125.

er von der *Hérodiade* als le cher supplice d'Hérodiade spricht.[1]

Der Eindruck drängt sich einem auf, dass es der Dichter der absoluten Poesie viel schwerer hat als der gewöhnliche. Er kämpft einen hoffnungslosen Kampf, denn sein Ziel kann er nie erreichen. Anstatt das Ziel der Schönheit zu erreichen, stösst er, wie Mallarmé in seiner Sprache sich ausdrückt, immer wieder auf das Nichts, immer wieder gerät er in das Lügendichten hinein. Lügendichten: ausser der Schönheit, die nur durch Dichtung geschaffen werden kann — tout le reste est mensonge.[2] Diese Hoffnungslosigkeit legt sich in verschiedenen Formen der Verzweiflung und der Unlust auf das Leben des Dichters, als guignon, als ennui, vor allem aber als impuissance. Gegenüber dem, was man erträumt, ist das Erreichte nur wie eine Blasphemie. Aux yeux de ces amateurs d'inquiétude et de perfection un ouvrage n'est jamais achevé — mot qui pour eux n'a aucun sens — mais abandonné (Valéry).[3] Die Impuissance habe Baudelaires Genius erwürgt, soll Mallarmé einmal geäussert haben.[4] So kann man sagen, dass die absolute Dichtung geradezu die Dichtung der Impuissance ist. Muse moderne de l'Impuissance, schreibt Mallarmé in einem frühen Aufsatz[5], qui m'interdis depuis longtemps le trésor familier des rythmes et me condamnes ... à ne faire plus que lire jusqu'au jour, où tu m'auras enveloppé dans ton irrémédiable filet d'ennui, et tout sera fini alors.

Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers un désert stérile de douleurs,

heisst es in *l'Azur,* und in *les Fleurs:*

Au poète ennuyé que l'impuissance ronge.

Ein entscheidender Wesenszug der Impuissance ist es, dass sie den Dichter in die banalen Wege der normalen Poesie

[1] Mondor S. 193.
[2] In einem Brief von 1867, Noulet S. 122.
[3] Au sujet du cimetière marin, Variété III S. 60.
[4] Kurt Wais, Mallarmé, München 1938, S. 38.
[5] Mondor S. 126.

drängen will. Il fallait, pour conquérir un moment de lucidité parfaite, terrasser ma navrante impuissance. Il (nämlich das Gedicht l'Azur) m'a donné beaucoup de mal, parce que bannissant mille gracieusetés lyriques et beaux vers qui hantaient incessamment ma cervelle, j'ai voulu rester implacablement dans mon sujet[1]. Der Vertreter der absoluten Forderung an den Dichter treibt, ein zweiter Erzengel Michael, in fahlem Panzer, wie es in einer älteren Fassung von *Le Guignon* heisst, die Dichterlinge vor sich her.

> Ils tettent la douleur comme ils tétaient le rêve
> Et quand ils vont rythmant des pleurs voluptueux
> Le peuple s'agenouille et leur mère se lève.

(Le Guignon, Vers 16 ff.). Wahrscheinlich spricht auch noch das rätselreiche Gedicht der Spätzeit *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* von dieser Gefahr des schöpferischen Menschen.

Die Folgen dieser unsagbaren Schwierigkeiten, die sich dem absoluten Dichter ständig in den Weg stellen, sind mehrere. Die selbstverständlichste ist die quantitative Kleinheit seines Werkes. Daraus resultiert der Vorwurf der Unfruchtbarkeit, der weder Poe noch Mallarmé noch Valéry erspart blieb, was den Letztgenannten zu folgender Auslassung bringt[2]: La plupart des choses qui s'impriment sont si naivement fragiles, si arbitraires et filles d'un monologue si personnel; la plupart sont si aisées à inventer par quiconque, si faciles à transformer, à retourner, à nier et même à rendre moins vaines, et l'on imprime tant, qu'il est incroyable que l'on fasse à quelqu'un le reproche de ne pas ajouter assez à l'amas immense des livres parce qu'il prend le temps de réduire les siens à leur essence. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que le blâme ne vient point des amateurs de cette œuvre restreinte dont on comprendrait qu'ils se plaignent qu'on leur mesure leur plaisir; mais, au contraire, ce sont les autres, et qui s'indignent qu'elle existe, et de plus, qu'on leur en donne trop peu.

---

[1] Mondor S. 104.

[2] Lettre sur Mallarmé, Variété II S. 229.

Eine weitere Folge der unerfüllbaren Anforderungen der absoluten Poesie ist ein periodischer oder zum mindesten temporärer Verzicht auf dichterische Tätigkeit, erzwungen durch die Erkenntnis, dass eine Fortsetzung des übermenschlichen Kampfes zu einer Katastrophe führen müsste, zu einem körperlichen oder geistigen Zusammenbruch, wozu die ständigen Zweifel mitbeitragen, ob man sich nicht auf einem Irrweg befinde (Mallarmés Ausruf: Mon art est une impasse! [1]) oder ob man nicht eine Gefahr für die Literatur bedeute (cette pensée atroce et fort dangereuse pour les Lettres, nennt Valéry das Programm der absoluten Dichtung [2]). Ich bin davon überzeugt, dass die langen Pausen im dichterischen Schaffen sowohl Mallarmés als Valérys, die so grosses Erstaunen hervorgerufen haben und noch hervorrufen, nur so erklärt werden können.

Zum dritten stellt sich aber die Erscheinung ein, dass diese Hingabe an eine fast nicht zu bewältigende Aufgabe, dieser strenge Dienst, als eine hohe sittliche Pflichterfüllung gewertet wird. Eine solche Auswertung der absoluten Dichtung stellt sich begreiflicherweise erst nach und nach ein mit zunehmender Integration der in ihr liegenden Idee. In Mallarmé erreicht sie ihren eindeutigsten Ausdruck. Seine trotz aller Eigenwilligkeit völlig unprätentiöse Persönlichkeit verkörperte die Reinheit einer selbstlosen Dienstleistung so vollkommen, dass ihm von seiner Umgebung eine geradezu religiöse Verehrung entgegengebracht wurde. Quels effets intellectuels nous faisait en ce temps la révélation des moindres écrits de Mallarmé, et quels effets moraux! ... Il y avait quelque chose de religieux dans l'air de cette époque, où certains se formaient en soi-même une adoration et un culte de ce qu'ils trouvaient si beau qu'il fallait bien le nommer surhumain. [3] So wird man sich nicht mehr wundern, wenn Valéry das Unternehmen Mallarmés neben die Ethik Kants stellt und dabei erst noch zu verstehen gibt, dass er den kategorischen Imperativ für ein viel naiveres Unterfangen an-

[1] Charpentier, Le Symbolisme S. 61.

[2] Variété II S. 228.

[3] Valéry, Lettre sur Mallarmé, Variété II S. 220.

sehe als die Postulate Mallarmés.[1] Vor allem sind es die Verzichte (la quantité des solutions que l'on r e j e t t e), die die Funktion eines ethischen Kriteriums haben. C'est en ce point que la littérature rejoint le domaine de l'éthique.[2]

4. Eine selbstverständliche Konsequenz des Gesagten ist die Exklusivität oder Esoterik dieser Kunst. Der K r e i s Stefan Georges ist nur eine etwas theatralische Weiterführung des spontan entstandenen Kreises um Mallarmé. Es sind wenige, die den hohen Anforderungen, die die absolute Dichtung nicht nur an den Schaffenden, sondern auch an den Empfangenden stellt, es sind nur Auserwählte, die diesen Genüge tun können. Das Werk Mallarmés, schreibt Valéry[3], exigeait du lecteur un travail souvent sensible de l'intellect et une reprise attentive du texte: exigence dangereuse, presque toujours mortelle. Sein Zauber habe sich nur auf die kleine Zahl erstreckt, und diese kleine Zahl habe noch dazu nichts weiter begehrt, als kleine Zahl zu sein.[4] Schon der junge Mallarmé erklärte in einer Art Manifest vom Jahr 1862, es nicht zu verstehen, dass ein Dichter, Anbeter des Schönen, das der Masse unzugänglich bleibe, sich nicht mit dem Beifall des Sanhedrins — womit er natürlich die Berufensten bezeichnet — der Kunst zufrieden gebe.[5] Die Uneingeweihten müssten ferngehalten werden. Que les masses lisent la morale, mais de grâce ne leur donnez pas votre poésie à gâter. Es wird geradezu als eine Entweihung empfunden, dass die Sprache in die Hand aller gegeben ist; die Poesie hat es mit einer besudelten Materie zu tun. Sie entbehrt des Schutzes eines Mysteriums, wie es jede geheiligte Sache, die geheiligt bleiben soll, haben muss. Die Missalien und Hieroglyphen, so orakelt Mallarmé damals, waren einst ein solcher Schutz. Daraus erwächst das Bestreben, das wir im Moment nur vom soziologischen Standpunkt aus ansehen wollen,

[1] Le coup de dés, Variété II S. 198.
[2] Lettre sur Mallarmé, Variété II S. 229.
[3] Je disais quelquefois à M., Variété III S. 10.
[4] Ebenda S. 12.
[5] Noulet S. 40.

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu,

wie Mallarmé in dem herrlichen Sonnett an Poe sich ausdrückt. Trotz dieser esoterischen Töne dürfen wir aber das Sektiererische dieses Kreises nicht überschätzen: erst im Stefan George-Kreis nimmt es organisierte Form an. Vorher war es mehr Traum und Wunsch, es sind mehr die Sprachformen der religiösen Konventikelbildung als ihre Realität.

5. Die Voraussetzungen zu einer Sektenbildung waren schon darum im Grunde nicht gegeben, weil eine eigentliche Lehre gar nicht vorhanden sein konnte. Es handelte sich ja nur um eine bestimmte Verhaltungsweise zur Form, ein Ernstnehmen der Sprache und des Wortes, gänzlich losgelöst von einem Inhalt. Selbst Stefan George, dessen Kreis diese Grenze nicht selten überschreitet, erklärt mit einer fast pedantisch anmutenden Deutlichkeit: «In der Dichtung ist jeder, der noch von der Sucht ergriffen ist, etwas zu ‚sagen', etwas ‚wirken' zu wollen, nicht einmal wert, in den Vorhof der Kunst einzutreten» [1]. Schon Poes Poetik schliesst Didaktik und Leidenschaft von der Poesie aus; ihr Ziel sei pure elevation of soul, während die Wahrheit, als Ziel sachlich-inhaltlicher Mitteilung, die satisfaction of intellect, die Leidenschaft excitement of the heart bezweckt. [2] In konsequenter Weiterführung dieser Gedanken lehnt die absolute Dichtung einerseits die Erzählung und Schilderung und andererseits die Konfession und damit die Übermittlung eines leidenschaftlichen Zustandes auf den Leser ab. Begreiflicherweise ist es besonders die letztere, gegen die sie sich in der Kampfposition ihrer Anfangszeiten wendet, da die leidenschaftliche Konfession das eigentliche Thema der romantischen Dichtung war; diese Abneigung bleibt ihr aber zueigen, schreibt doch noch Valéry an Gide (1892), dass die sentimentalité und die pornographie sœurs jumelles seien. [3] Bei Mallarmé wird der Bekenntnisdichter, s'enivrant du bonheur de voir couler son sang, vom Erzengel im Gedicht *Guignon* gezüchtigt. Ja, in den Augen Mallarmés ist die ganze abend-

[1] Gesamtausgabe XVII S. 85.
[2] Tauchnitzausgabe S. 274 f.
[3] Gide, Incidences S. 205.

ländische Poesie auf Irrwegen depuis la grande déviation homérique. Natürlich ist in dieser kühnen Behauptung eine Dosis Scherz enthalten, die dadurch ihre Bestätigung empfängt, dass Mallarmé auf die den Scherz weiterspinnende Frage des Gesprächspartners, wer denn v o r Homer gewesen sei, nach einigem Zögern antwortet: Orpheus [1]. Aber gleich hinter dem Scherz birgt sich der Ernst; auf alle Fälle sind für den absoluten Dichter die Ziele der ganzen klassischen Poesie, deren Übertreibung die Romantik ja bloss war, völlig falsch. Valéry formuliert die Ablehnung so: Point d'éloquence, point de récits, point de maximes profonds, point de recours direct aux passions communes, nul abandon aux formes familières, rien de ce trop humain qui avilit tant de poèmes...[2] Parler n'a trait à la réalité, drückt sich Mallarmé aus. [3] Inhaltslosigkeit, d. h. Unwesentlichkeit des Inhalts für den Künstler im Gegensatz zum Bedürfnis der Mitteilung oder des Bekenntnisses beim normalen Dichter ist wichtigstes Charakteristikum absoluter Poesie. Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, mais des mots, sagt Mallarmé zu Degas. [4] Der Inhalt, den bedauerlicherweise die Wörter schliesslich doch widerspiegeln, ist nur Aussenseite, die mit dem Wesentlichen, dem Mysterium, nichts zu tun hat: tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent: on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l' y concerne, à première vue (Mallarmé in seinem Aufsatz *Le mystère dans les lettres).* [5] Damit ist natürlich auch das Urteil über alle Interpretationen von Werken absoluter Poesie gesprochen, zugleich aber auch zugegeben, dass diametral entgegengesetzte Interpretationen nebeneinander bestehen können.

Aber auch dann, wenn der Inhalt völlig eindeutig, völlig klar zu sein scheint, so ist er doch irrelevant; er ist eine Art Übungsgerät; und die Gedichte sind études en vue de mieux

[1] Mondor S. 683.

[2] Je disais quelquefois à M., Variété III S. 14.

[3] Charpentier, Le Symbolisme.

[4] Franz Rauhut, Paul Valéry, München 1930, S. 162.

[5] Divagations, Editions d'Art Skira, S. 251.

comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre. So drückt Valéry sich aus,[1] wie er überhaupt am radikalsten und konsequentesten zu diesen Fragen Stellung bezieht. In einer autobiographischen Darstellung seines eigenen Schaffens erklärt er, dass er durch die Beobachtung Mallarmés dazu gebracht worden sei, à ne plus accorder qu'une valeur de pur exercice à l'acte d'écrire.[2] In der Widmung an Gide nennt er das Gedicht *La jeune Parque* «cet exercice». Dies führt er in einem Brief an Fontaines[3] noch weiter aus: La jeune Parque sei für ihn eine rein formale Aufgabe gewesen; ihr Inhalt sei gänzlich belanglos. Genau gleich lauten seine Angaben über den *Cimetière marin:* il ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide ou remplie de syllabes vaines qui me vient obséder quelque temps.[4] Es liegt aber im Wesen der Uebung, dass kein Ende abzusehen ist. So war das Dichten zehn Jahre lang für Valéry un exercice plutôt qu'une action, une recherche plutôt qu'une délivrance, une manœuvre de moi-même par moi-même plutôt qu'une préparation visant le public.[5]

Es ist darum verständlich, wenn die absoluten Dichter manchmal das Gefühl haben, nur e i n Werk, immer das gleiche Werk — L'œuvre, le Livre — zu schreiben. Au fond il n'y a qu'un livre, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. Wenn Mallarmé dann aber als Thema dieses e i n e n Werkes die explication orphique de la terre nennt,[6] so ahnen wir, dass die oben zitierte Antwort Orpheus vielleicht doch nicht nur Scherz war, gleichzeitig ahnen wir aber noch Mysterien, von denen wir später zu sprechen haben. Einstweilen interessiert uns bloss die Vorstellung von dem einen Werk, von dem das, was an die Öffentlichkeit dringt, nur Momentanabzüge, «Zustände» sind, wie beim Werk des Graphikers. So arbeitet Mallarmé auch nach einer Publikation seine Gedichte immer wieder um, Valéry aber

[1] Rauhut S. 162.
[2] Lettre sur M., Variété II S. 233.
[3] Revues de France 1927, S. 342.
[4] Au sujet du cimetière marin, Variété II, S. 48.
[5] Ebenda S. 60.
[6] Autobiographischer Brief an Verlaine, Mondor S. 302.

veröffentlicht gar gleichzeitig mehrere Fassungen des gleichen Gedichtes. Man hat das Gefühl, dass aus dem Oeuvre sich hie und da ein Einzelnes loslöst, wie eine reife Frucht. Mallarmé empfindet das selber so, wie er einmal (1866) an Aubanel schreibt, und er fährt fort: tu vois que j'imite la loi naturelle. [1]

Weil für den absoluten Dichter der Inhalt gleichgültig ist, so kennt er keine Bedenken, seine Verse in den Dienst jeglicher, auch der alltäglichsten Aufgabe zu stellen. Das Mysterium dieser Poesie, die Reinheit des Wortes bleibt auf alle Fälle unangetastet. Ohne erröten zu müssen, kann sie sich für alles zur Verfügung stellen, sie ist die geborene Gelegenheitspoesie, das Wort im banalen Sinn genommen. Wenn Goethe in Dichtung und Wahrheit sagt, dass jedes echte lyrische Gedicht ein Gelegenheitsgedicht sei, so meint er freilich gerade das Gegenteil von dem eben Gesagten, aber sein Ausspruch spielt mit dem Wort Gelegenheit. Goethe will damit die Einmaligkeit des Erlebnisses charakterisieren, (Hier ist Rhodus. Handle Du Wicht, Und der Gelegenheit schaff ein Gedicht), [2] der lyrischen Stimmung, dem seine Gedichte entsprangen. Von keinem absoluten Gedicht könnte man das sagen. Es wäre geradezu seine Negation. Seine «Gelegenheiten» sind jene immerwiederkehrenden: Glückwünsche zu Geburtstagen und andern Anlässen, Einladungen und Antworten auf solche, Entschuldigungen aller Art usw. Man denke daran, dass Mallarmé sogar Adressen auf Briefen in Vierzeilern schrieb, die richtig zu interpretieren französische Postbeamte aufgeweckt genug gewesen sein sollen.

6. Alles, was wir in diesem letzten Abschnitt behandelt haben, spricht mehr von dem, was die absolute Dichtung nicht will, was ihr unwichtig ist, was bei ihr keine Rolle spielt, im Gegensatz zur gewöhnlichen Poesie. Viel schwieriger aber ist festzustellen, was das positive Ziel dieser Dichtung ist, schon deshalb, weil es begreiflicherweise stark individuelle Färbung annimmt. Es zeigt sich auch, und auch das ist wohl zu verstehen, dass sich nur allmählich in der

[1] Mondor S. 212.

[2] Goethe, Zahme Xenien.

Nachfolge Poes die Klarheit über das eigene Wollen manifestiert. Für Poe ist noch die Komposition und Organisation eines Gedichtes, das Aufeinanderbezogensein seiner Wirkungselemente, die übrigens formaler und inhaltlicher Natur sind und auf beiden Gebieten der Forderung der Originalität unterstellt werden, von allergrösster Bedeutung; darum auch das berühmte Problem der Länge eines dichterischen Werkes d. h. eigentlich die Forderung der Kürze, weshalb von der Ilias kategorisch erklärt wird: the Iliad is based in an imperfect sense of Art. [1] Mallarmés Ablehnung Homers geht freilich, wie wir gesehen haben, auf ganz andere Gründe zurück, aber im Übrigen bewegt sich der junge Mallarmé, wie natürlich auch Baudelaire, in ähnlichen Gedankengängen wie Poe, so z. B. in der auch schon erwähnten Analyse des Gedichtes *L'Azur* in einem Brief an Cazalis: [2] Le premier mot qui revêt la première idée, outre qu'il tend par lui-même à l'effet général du poème, sert encore à préparer le dernier. Diese Organismustheorie verschwindet dann aber, als Mallarmé sich selber ganz gefunden hat und aus der Welt Baudelaires und der Parnassiens herauswächst. Von nun an ist es nur noch die Sprache, um die sich das künstlerische Wollen Mallarmés, und dann seiner Nachfolger dreht. Jetzt ist das einzelne Gedicht, sei es veröffentlicht oder nicht, nur Fragment des «Werks«, wodurch es von vornherein verhindert ist, ein eigener, selbständiger Organismus zu sein; seine Existenz aber liegt ausschliesslich im Wort, das, wie Valéry sagt, [3] für Mallarmé nicht der Anfang — wie im Johannesevangelium — sondern das Ziel aller Dinge ist.

Es ist sehr schwer, sich dieses Ziel rational klar zu machen, ohne sofort in die sehr eigenwilligen und z. T. provokanten Formulierungen Mallarmés und Valérys zu verfallen. Das nüancengesättigte Wort, das wir gewöhnlichen Sterblichen stets in die gleichen, überkommenen syntaktischen Fügungen einbetten, soll durch neue Kombinationen ein Maximum von Intensität und Leuchtkraft empfangen und seiner

[1] Tachnitzausgabe S. 162.

[2] Noulet S. 153.

[3] Variété II S. 190.

Umgebung mitteilen, wobei auch noch die ganze klangliche Qualität als Hilfsinstrument beigezogen wird. Eine Mitteilung im normalen Sinn kommt dabei nicht mehr in Betracht. Wir erleben es in den spätern Jahren an Mallarmé selber, wie der «Inhalt» in zunehmendem Mass verloren geht, irrelevant, wie er ist, verloren gehen muss. Während er noch 1865 an Cazalis schreibt: si tu savais que de nuits désespérées et de jours de rêverie il faut sacrifier pour arriver à faire des vers originaux (ce que je n'avais jamais fait jusqu' ici) et dignes, dans leurs suprêmes mystères, de rejouir l'âme d'un poète! Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture par lesquelles devra passer la pensée, tant belle soit-elle, pour être poétique, [1] so heisst es, wenige Jahre später, vom Sonett *Ses purs ongles* (einer älteren Fassung als der veröffentlichten): J'extrais ce sonnet d'une étude projetée sur la parole: il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble), est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez cabalistique. [2]

Durch diese magische Sprachkunst, wie Vossler sie nennt, können natürlich keinerlei Mitteilungen und Bekenntnisse mehr gemacht werden, es soll nach der Forderung Poes, der seine Übereinstimmung nun doch wieder anmeldet, Schönheit erzielt werden, Schönheit aber ist nach Poe keine Qualität, sondern ein Effekt. [3] In diesem Sinn schreibt Mallarmé an Cazalis (schon 1864!): [4] j'invente uns langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle que je pourrais définir en ces deux mots: peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant les sensations. Es ist darum gegeben, dass eindeutige, direkte, nuancenlose Wörter keine Rolle spielen können, oder

[1] Mondor S. 169.

[2] Mondor S. 259.

[3] Tauchnitzausgabe S. 274.

[4] Mondor S. 144.

dann nur, wenn sie durch ihre Umgebung eine neue Sinndeutung erfahren. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est fait du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le but, äussert sich Mallarmé 1891.[1] Verlangt werden mots allusifs, jamais directs.[2] Die neuen Zusammenhänge, in die die Wörter gestellt werden, geben ihnen, den scheinbar längst toten, neues Leben und rufen ungeahnte Sensationen in uns hervor. So ist die Syntax das eigentliche Spielfeld Mallarmés; er ist, wie er von sich sagt, profondément et scrupuleusement syntaxier.[3] Wiewohl die Wörter gerade die sind, welche der Bürger allmorgendlich in der Zeitung liest, so werden sie durch die neuen Fügungen so anders, dass er sie, wenn er ihnen wieder begegnet, gar nicht mehr kennt.[4] Aber Mallarmé ist nicht nur Syntaxier, er geht auch in der Wortauslese seine eigenen Wege. Vor allem ist er, und mit ihm mehr oder weniger alle absoluten Dichter, ein Feind des Verbums, und ein Begünstiger des Nomens. Catulle Mendès gegenüber rühmt er sich des ersten Satzes der *Hérodiade*, tournant sur un seul verbe, et encore très effacé la seule fois qu'il se présente.[5] Das Verbum ist gleichsam persönlicher, ichgeladener als die Gattungen des Nomens, diese aber sind volltönender, gefügiger zu Neuschöpfungen, wie das vielbeschrieene «Ptyx». Am willkommensten aber ist das Adjektiv; es ist als epitheton ornans fast unbeschränkt in seiner Verwendungsmöglichkeit. Unter den Substantiven feiern die Abstrakta wahre Orgien, weil sie inhaltsärmer sind: Impuissance, Guignon usw. nehmen den ersten Rang ein. Am eindrücklichsten zeigt sich aber die gesteigerte Wachheit und Bereitschaft des Sprachschöpfers im Verzicht auf das, was sich zuerst aufdrängt, in der Überwindung des Banalen, des Selbstverständlichen. Schon Poe betont das Übergewicht der Negation über die Erfindung; besonders ist es aber Valéry, der die Rolle der Verzichte hervorhebt. Le travail sévère, en littérature se

[1] Mondor S. 145.
[2] Im Aufsatz «Magie», Divagations S. 287.
[3] Mondor S. 507.
[4] Wais S. 346.
[5] Mondor S. 196.

manifeste et s'opère par des refus. On peut dire qu'il est mesuré par le nombre des refus.[1] Der äusserste Grenzwert, der natürlich nie zu erreichen sein kann, ist la parole sous la figure du silence.[2]

Es ist sicherlich nicht zu verwundern, dass diese Pflege des Wortes oft bis an die Grenze des Spielerischen geht, ja sie oft überschreitet. Auf alle Fälle bewegt sich die absolute Poesie immer auf dem gefährlichen Grat, von dem ein Fehltritt in den Abgrund führt. Staunend und schwindelnd folgt man den Eigenwilligkeiten des späteren Mallarmé, die sich nicht nur auf die Sprache erstrecken, sondern auch auf das Abbild der Sprache in der Schrift. Sie sollte in den Stand gesetzt werden, das Schweigen, jene Intervalle zwischen den Wörtern, die gehaltvoller sein sollten als diese, wiederzugeben, weil erst so der wahre Rhythmus in Erscheinung treten könne. Aus solchen Bestrebungen ist die berühmte Publikation des Gedichtes *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* entstanden, dessen kühne Druckanordnung zwar Mallarmé selber keineswegs befriedigte, aber wenigstens einen Abglanz dessen vermittelt, was er erträumte: le rythme d'une phrase au sujet d'un acte, ou même d'un objet, n'a de sens que s'il les imite.[3]

Aber noch viel enger als das Visuelle ist natürlich die Musik mit dem Wollen des absoluten Dichters verbunden, der nach Poe vom Leser verlangt, dass er mit den Ohren sieht. Je weniger der Inhalt bedeutet, oder je weniger es überhaupt einen Inhalt gibt, um so grösser ist die Möglichkeit, dass die Laute allein, ohne alle Sinnuancen der Wörter, oder abgesehen von ihnen, eine Rolle spielen. So schreibt Mallarmé 1866 an Coppée[4]: Ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots — qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors — se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme; erst

---

[1] Lettre sur Mallarmé, Variété II S. 228.

[2] Mallarmé nach Charpentier S. 54.

[3] Aus einem Brief Mallarmés an Gide, zit. von Valéry, Variété III S. 201.

[4] Mondor S. 227.

dann erfüllt sich das Postulat: le chant secret lequel doit remplacer la phrase [1]. La musique et les lettres ist der Titel eines Oxforder Vortrages Mallarmés; der Instinkt für Rhythmus macht nach ihm erst den Dichter [2], worin er wiederum Poe nachfolgt, der als das Wesen der Dichtung die rythmical creation of Beauty bezeichnet. [3] Aus diesem Liebäugeln mit der Musik ist jene uns fast nicht mehr verständliche leidenschaftliche Einsatzbereitschaft Mallarmés und seiner Jünger für Richard Wagner zu begreifen, dessen Schaffen doch so meilenfern von dem ihrigen zu liegen scheint. Es ist viel mehr der Theoretiker Wagner, der es ihnen angetan hat, mit der von ihm verkündeten Einigung von Wort und Musik.

7. Die ungeheure Intensität des dichterischen Prozesses beim absoluten Dichter und vor allem seine Dauer, da er sich nicht auf einen schöpferischen Moment beschränkt, sondern Tag und Nacht eines ganzen Menschenlebens erfüllt, macht es begreiflich, dass dieses aus Askese und Traum geborene Schicksal bei besonderer individueller Voraussetzung eine Übersteigerung und Überdeutung empfangen kann, wie sie uns vom religiösen Erlebnis her wohl bekannt sind. Selbst Valéry geht so weit zu anerkennen, dass diese Art dichterischer Schöpfung einem vollzogenen Erkenntnisakt gleich zu setzen sei: il faut être un sot, so lautet ein Ausspruch von ihm, den uns Valery Larbaud überliefert [4], pour ne pas voir que la figure propre et trouvée d'une phrase ou d'un vers est une I d é e — aussi importante, aussi générale, aussi profonde que l'idée au sens ordinaire. Das ist im Sinne Mallarmés gedacht, der erklärt: la poésie moderne tente d'atteindre par delà la connaissance rationnelle ... une communication directe, intuitive, avec les choses, qui est celle des primitifs. [5] Aber dieser geht noch weiter. Ihm ist der dichterische Prozess ein Schöpfungsakt gleich dem Schöpfungsakt Gottes.

[1] Mallarmé nach Mondor S. 685.
[2] Divagations S. 252.
[3] Tauchnitzausgabe S. 180.
[4] Paul Valéry, S. 64.
[5] Aus einem Interview, Mondor S. 601.

Ausserhalb der Poesie sah er nur den Zufall [1]. Ja, im Grunde ist der dichterische Schöpfungsakt sogar noch mehr: er ist das Ziel der Welt. Le suprême objet du monde et la justification de son existence ... ne pouvait être qu'un Livre, so drückt Valéry Mallarmés Einstellung aus; il ne voyait à l'univers d'autre destinée convenable que d'être exprimé. [2] In den eigenen Worten Mallarmés lautet diese herrliche Blasphemie: la Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mysterieux de l'existence, elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seul tâche spirituelle [3] oder, in dem berühmten Interview mit Huret: c'est en somme la seule création humaine possible. [4] Das ist das e i n e Werk, das, ohne es selbst zu wissen, jeder, der schreibt, selbst die grössten Genies, versucht haben: l'explication Orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence, car, so fährt er geheimnisvoll und feierlich fort, le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve ou Ode ... [5]

8. Nach dieser einzigartigen und wahrscheinlich auch einmaligen metaphysischen Vertiefung des Problems der absoluten Poesie in der Erscheinung Mallarmés melden sich nun wieder bescheidenere und einfachere Symptome und damit sicher auch allgemeinere zum Wort. Es ist selbstverständlich, dass die Unwichtigkeit des Inhalts und das Fehlen von Mitteilung und Konfession tiefeingegrabene Spuren im Schaffen dieser Dichter hinterlassen muss. Da es nur eine formale Originalität, keine des Erlebnisses gibt, könnte theoretisch ein absoluter Dichter zeit seines Lebens immer das gleiche Thema behandeln. In der Tat ist die Stoffarmut dieser Dichtungsweise jedem unbefangenen Leser auffallend; vor allem zeigt sie sich in der völligen Hemmungslosigkeit

[1] Nach Valéry, Variété II S. 191.
[2] Variété II S. 218.
[3] Mondor S. 438.
[4] Mondor S. 630.
[5] Aus seiner selbstbiographischen Darstellung an Verlaine, Mondor S. 303.

und Unbekümmertheit der Entlehnungen: der frühe Mallarmé übernimmt die Motive und Themen Baudelaires, die sich teilweise zähe bei ihm bis in seine späten Gedichte hinein behaupten, Valéry in gleicher Weise diejenigen Mallarmés. Aber nicht nur das: die Zahl der Motive ist überhaupt ausserordentlich gering. Sehr bezeichnend ist dafür das so umfangarme Vocabulaire poétique, das Frau Noulet ihrem Werk über Mallarmé anfügt [1]. Die Abstracta baudelairischer Herkunft spielen darin eine grosse Rolle; das zweite Motiveinzugsgebiet liefert die häusliche Umgebung des Dichters. Es ist, als ob er das literarisch oder körperlich Nächstliegende wählte, da ihm nach Seltenerem und Abgelegenerem zu suchen gänzlich ferne liegt. Bei Valéry ist wiederum die Mallarmésche Tradition stark. Bezeichnend mag es sein, dass er ein Gedicht *Valvins* schreibt — und zwar nicht als Scherz, sondern als eine spielerische Ausnutzung durchaus erlaubter Möglichkeit — das ausschliesslich aus Mallarmismen zusammengesetzt ist. [2]

Eine weitere Konsequenz der absoluten Poesie ist es, dass die literarischen Gattungen nicht mehr existieren, die in der normalen Dichtung wenigstens der Idee nach Ausdruck der Erlebnisdynamik sind: *Hérodiade* ist bald episch, bald dramatisch, ohne dass im Grund ein Unterschied zu spüren wäre. Die Gattungen sind nur noch Traditionen, die als völlig unwesentlich übernommen, aber beliebig ausgetauscht werden können, so wie auch die überlieferten lyrischen Formen, wie das Sonett, die Terzine usw. beibehalten werden. Mallarmé lehnt Neuerungen energisch ab: als seine nächste Umgebung den vers libre propagiert und den Meister dafür zu gewinnen trachtet, schiebt er das Problem mit leiser, aber entschiedener Bewegung von sich weg. Er fühlte es, dass es den Neuerern nicht um eine Formangelegenheit ging, sondern um ein neues Gefäss für neue seelische Dimensionen.

Besonders auffallend ist das Auseinanderfallen der absoluten Gedichte in einzelne Komplexe, in Blöcke. Da es einen Anfang und ein Ende nicht gibt, und alles eigentlich

[1] S. 553 ff.

[2] Rauhut S. 35.

nur ein Ausschnitt aus ständig weiterlaufender Bemühung ist, so liegt die Einheit höchstens noch im einzelnen Satz oder, besser gesagt, im einzelnen formalen Abschnitt, der natürlich keineswegs an einen Satz gebunden zu sein braucht. Die Entwicklung von Baudelaire weg zu Mallarmé ist in dieser Hinsicht sehr auffallend: es ist durchaus verständlich, wenn Charles Cros Mallarmé nennt un Baudelaire cassé en morceaux qui n'a jamais pu se recoller [1]. Die Arbeitsweise Mallarmés bestätigt diesen Befund: die «Arbeit» kann von jeder beliebigen Stelle aus gehen, von der Mitte, vom Ende eines Gedichts, es können Monate, Jahre zwischen der Arbeit an den Teilen liegen, es kann ein einzelnes Wort, ein Vers den Mittelpunkt von Dutzenden sich völlig widersprechender Versuche bilden usw. Theoretisch sind natürlich auch schon Poe und Baudelaire dieser Meinung. Für Poe muss es weiter nicht belegt werden, da die ganze *Philosophy of composition* ein einziger Beleg dafür ist. In seiner Gefolgschaft sagt dann Baudelaire in der *Préface* zu seiner Übertragung der Poeschen Schriften [1]: Grâce à cette admirable méthode le compositeur peut commencer son œuvre par la fin, et travailler, quand il lui plaît, à n'importe quelle partie. So werden wir uns nicht wundern, wenn wir sehen, wie Mallarmé seine Gedichte immer wieder umarbeitet, ja selbst, wenn wir dabei das kuriose Faktum feststellen müssen, dass oft die Reime stehen bleiben und ein ganz anderer Verskörper mit anderem Inhalt davor gesetzt wird. Als Beispiel mögen die Wandlungen des Gedichtes *Tristesse d'été* dienen.

Le soleil, sur la mousse où tu t'es endormie
A chauffé comme un bain tes cheveux ténébreux
Et, dans l'air sans oiseaux et sans brise ennemie,
S'évapore ton fard en parfums dangereux.

De ce blanc flamboiement l'immuable accalmie
Me fait haïr la vie et notre amour fiévreux,
Et tout mon être implore un sommeil de momie
Morne comme le sable et les palmiers poudreux!

[1] G. Kahn, Symbolistes et Décadents, Paris 1902, S. 20.
[2] Oeuvres complètes IX S. 61.

Ta chevelure, est-elle une rivière tiède
Où noyer sans frissons mon âme qui m'obsède
Et jouir du Néant où l'on ne pense pas?

Je veux boire le fard qui fond sous tes paupières
Si ce poison promet au cœur que tu frappas
L'insensibilité de l'azur et des pierres. [1]

wozu die endgültige Fassung lautet:

Le soleil, sur le sable, ô lutteuse endormie,
En l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux
Et, consumant l'encens sur ta joue ennemie,
Il mêle avec les pleurs un breuvage amoureux.

De ce blanc flamboiement l'immuable accalmie
T'a fait dire, attristée, ô mes baisers peureux:
«Nous ne serons jamais une seule momie
Sous l'antique désert et les palmiers heureux!»

Mais ta chevelure est une rivière tiède,
Où noyer sans frissons l'âme qui nous obsède
Et trouver ce Néant que tu ne connais pas

Je goûterai le fard pleuré par tes paupières,
Pour voir s'il sait donner au cœur que tu frappas
L'insensibilité de l'azur et des pierres.

Von den Umarbeitungen Valérys, die man Exercitien zu nennen geneigt sein möchte, haben wir schon gesprochen. Und ist es nicht bezeichnend, dass die Reihenfolge der Strophen in der ursprünglichen Fassung des *Cimetière Marin*, wie sie in der Nouvelle Revue Française 1920 erschienen war, eine völlig andere ist als in der Sammlung *Charmes*, und dass die jetzt am Anfang und am Ende dieser Sammlung stehenden Gedichte *Aurore* und *Palme* früher Teile e i n e s Gedichtes waren? Valéry gesteht selber, dass ihm die Über-

[1] Mondor S. 163.

gänge in seiner *Jeune Parque* viel Mühe gemacht haben.[1] Grössere Stoffmassen zusammenzuschliessen, oder auch nur kleinere organisch zu einem Ende zu führen, überhaupt das Vollenden liegt dem absoluten Dichter nicht. Wie vieles ist bei ihm Fragment geblieben, wie unwesentlich ist aber gleichzeitig diese Feststellung! Und doch verdient sie, die Reihe der Symptome der absoluten Dichtung abzuschliessen.

ZUR STRUKTUR DES DEUTSCHEN DISTICHONS

Von Ludwig Strauss.

Im Hexameter rauscht das ungeschiedene Eine,
Im Pentameter streng trennt sich Gestalt von Gestalt.

I. Das epigrammatische Distichon.

Schillers berühmtes Epigramm *Das Distichon* schildert die beiden Teile dieser Form als verbunden und getrennt wie Steigen und Fallen des Springbrunns:

«Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.»

Steigen und Fallen sind die natürlichen Bewegungen fast jeder Satzperiode, auch in der Prosa. Wir gewinnen aus Schillers Epigramm die Vorstellung von zwei parallelen, entgegengesetzt gerichteten Bewegungstendenzen. Diese Vorstellung würde auch auf viele der barocken Epigramme in Alexandrinern und verwandten Formen von Czepko, Scheffler und Logau oder auf die biblischen Proverbia mit ihrem strengen Parallelismus zutreffen. Sie umfasst ein chrakteristisches Element des Distichons nicht mit: die Zweiteilung des Pentameters, also nicht wie beim Alexandriner beider Verse,

[1] Julius Rütsch, Probleme der Valéry-Betrachtung. Trivium I, Heft 4, S. 43.

sondern nur des zweiten, durch die scharfe Mittelzäsur, — eine Teilung, der danach nur eine nebensächliche, nämlich ornamentale, keine architektonische Bedeutung zukommen würde. Ein Typus des Distichons, dem auch Schillers Epigramm selber angehört, wird damit zulänglich bezeichnet; wir nennen diesen Typus in der Folge den zweigliedrigen. Dreigliedrig nennen wir den Typus des Distichons, den die Schillersche Formulierung nicht trifft; für ihn ist die Teilung des Pentameters in zwei gleiche Hälften wesentlich, keine blosse Klangform also, sondern ein entscheidendes Element seiner Architektur nicht weniger als die Teilung in Hexameter und Pentameter. Das dreigliedrige Distichon unterscheidet sich von den zweigliedrigen Epigrammformen distichischer und anderer Art dadurch, dass es die spezifischen Möglichkeiten der rhythmischen Struktur des Distichons ernst nimmt und realisiert: die Möglichkeiten, die damit gegeben sind, dass einem relativ einheitlichen Vers ein relativ zwiespältiger folgt.

Vom reinen Typus des dreigliedrigen Distichons ist der Schluss des Schillerschen Epigramms *Kolumbus:*

> «Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde,
> Was der eine verspricht, leistet die andre gewiss.»

Der Hexameter enthält die beiden Elemente «Genius» und «Natur» als verbundene noch ungesondert; dem entspricht der einheitlich durchgehende Rhythmus, den die Diäresis nach dem zweiten Versfuss und die Zäsur im vierten nur leicht gliedern, nicht spalten. Im Pentameter treten diese Elemente in gesonderten Funktionen hervor, der Genius als versprechend, die Natur als leistend; dem entsprechend gliedert sich der Vers in zwei geschiedene Hälften, deren jede einem der Elemente gewidmet ist. Das Wegfallen der Senkungen zwischen der dritten und vierten Hebung in jedem Pentameter begründet rein klanglich die scharfe Zäsur, die hier durch ihre Übereinstimmung mit der inhaltlichen Zäsur noch vertieft wird. Das dreigliedrige Distichon leistet in solchen Epigrammen, was die zweigliedrigen Formen wie der biblische Parallelismus oder der barocke Alexandriner nicht aus den spezifischen Mitteln ihrer Struktur heraus, sondern

nur unter Zuhilfenahme zusätzlicher Mittel hätten leisten können: den Vollzug einer analytischen Bewegung, die so nur ihm eigen ist, die Ablösung einer zuerst gesetzten Einheit durch eine deutliche Zweiheit, im charakteristischsten Fall die Aufspaltung dieser Einheit selber in zwei ihr entsteigende, manchmal parallele, manchmal entgegengesetzte, immer aber scharf voneinander abgehobene Erscheinungen. Dieser Gehalt erst gibt der Form des Distichons ihre spezifische, keiner anderen zu übertragende Funktion.

Nicht so durchsichtig wie das vorige Beispiel erscheint auf den ersten Blick der Schluss von Schillers Epigramm *Der Kaufmann:*

«Euch, ihr Götter, gehört der Kaufmann. Güter zu kaufen,
Geht er, doch an sein Schiff knüpfet das Gute sich an.»

Man könnte meinen, ein zweigliedriges Distichon wie in dem Epigramm *Das Distichon* vor sich zu haben; wie dort das Steigen und das Fallen, so sind hier die Güter und das Gute auf die beiden Verse verteilt, und zudem sind sie als Gegensätze durch ihre parallele Stellung im fünften Versfuss nachdrücklich hervorgehoben; wie dort ist der zweite Vers nicht auch inhaltlich in zwei gleiche Teile gespalten, sondern nur rhythmisch. Die inhaltliche Struktur dieses Epigramms ist aber vom dreigliedrigen Typus:

Euch, ihr Götter, gehört der Kaufmann.
Güter zu suchen, geht er,
doch an sein Schiff knüpfet das Gute sich an.

Auch hier die einheitliche Setzung am Anfang, aufgespalten im Fortgang zu zwei einander ergänzenden, gesonderten Erscheinungen. Sehr schön ist diese Dreiheit klanglich zum Ausdruck gebracht, indem die Worte «Güter» und «Gute» an das Wort «Götter», das ihren gemeinsamen Ursprung nennt, anklingen. Aber die inhaltliche Dreigliedrigkeit und die rhythmische sind nicht zur Deckung gebracht wie in dem Distichon *Kolumbus.* Sie bestehen unabhängig voneinander, und ihre Gelenke sitzen an verschiedenen Stellen. Man kann die rhythmische Dreigliedrigkeit hier als nur ornamental

auffassen, wird aber doch ihre symbolhafte Übereinstimmung mit der anders verlaufenden Dreigliedrigkeit des Gehaltes spüren. An die Stelle der vollen Kongruenz der beiden Ordnungen in klassischer Harmonie tritt der Reiz ihrer Überschneidung und der zarten Spannungen zwischen den beiden gliedernden Kräften, die wir an den stärksten inhaltlichen Einschnitten, nach «Kaufmann» und «geht er», und an den stärksten formalen Einschnitten, nach «suchen» und «Schiff», empfinden.

Solche Verschiebung der Gliederungen ineinander ermöglicht spezifische künstlerische Ausdrucksformen; man versteht sie nicht, wenn man sie nur aus der technischen Schwierigkeit, Satz und Vers zur Deckung zu bringen, erklären will. (Vergleiche dazu meinen Aufsatz *Zur Bedeutung des Rhythmus für Drama und Bühne* in der Düsseldorfer Theaterzeitschrift *Masken*, 1925, XIX, 39 ff., 74 ff., 120 ff., der ähnliche Erscheinungen am dramatischen Vers zu deuten unternimmt, S. 120—125! Ferner das unten in Abschnitt III zum Enjambement in der Elegie Gesagte!) Das Enjambement, das leicht entsteht, wenn der Anfang des Pentametersatzes in den Hexameter gezogen wird, kann zu nachdrücklicher Betonung des Worts vor oder nach der rhythmischen Pause am Versende führen und so der Hervorhebung der inneren Dialektik dienen:

Rezension.

«Seht, wie artig der Frosch nicht hüpft! Doch find ich die hintern
Füsse um vieles zu lang, so wie die vordern zu kurz.»
(Goethe und Schiller, Xenien 300.)

Man spürt nach dem Wort «hintern» das kritisch-pedantische Besinnen, und wie die zuerst als Einheit gesetzte und unangetastete Erscheinung nun zersetzt wird; man spürt es in der Zersetzung des Satzes selbst durch den rhythmischen Einschnitt, noch ehe die Zweiheit den gespaltenen Pentameter hervorbringt. Ähnliches bewirkt ein inneres Enjambement an der Pentameterzäsur in

Professor Historiarum.

«Breiter wird immer die Welt, und immer mehr Neues geschiehet;
Ach! die Geschichte wird stets länger, und kürzer das [Brot!»
(Xenien 299.)

Hier wird das Wort nach der Zäsur, wiederum eines der Gegensatzworte, «länger» durch den vorhergehenden, satzwidrigen Einschnitt stark betont, wie in der Prosa ein Wort durch den vorgesetzten Gedankenstrich und das damit bezeichnete Anhalten des Redeflusses hervorgehoben wird.

Ein Meister in der Anwendung eines solchen inneren Enjambements ist Hofmannsthal:

Erkenntnis.

«Wüsst ich genau, wie dies Blatt aus seinem Zweige herauskam,
Schwieg ich auf ewige Zeit still: denn ich wüsste genug.»

Dichter und Stoff.

«Aus der verschütteten Gruft nur wollt ich ins Freie mich wühlen:
Aber da brach ich dem Licht Bahn, und die Höhle erglüht.»

Die Worte «still» und «Bahn» sind inhaltlich zur ersten Pentameterhälfte gehörig, aber hinter die Zäsur, ganz isoliert, in die zweite Pentameterhälfte gestellt, die sonst einen eigenen syntaktischen Zusammenhang bildet; die trennende Kraft der Zäsur ist sehr stark, weil an ihr inhaltschwere Worte mit Wucht zusammentreffen. Diese einsamen Einsilber, hinter denen ein Rhythmentor, vor denen ein Satztor schliesst, stemmen sich mit ungeheurer Kraft vom ersten ab, gegen das zweite an; das Wort «Bahn» bricht wie eine vorgestossene Lichtfackel in die erglühende Höhle, das Wort «still» verschweigt ein unsagbares Wissen. Das Epigramm geht hier in reine Lyrik über.

Wir kehren zur klassischen Form des dreigliedrigen Distichons zurück, zu der Form, in der inhaltliche und rhyth-

mische Gliederung sich decken, um unser Bild von den künstlerischen Möglichkeiten dieser Form an zwei grossen Beispielen zu ergänzen. Eine negativ-polemische Entfaltung der analytischen Dialektik im dreigliedrigen Distichon haben wir in der *Rezension* kennen gelernt. Das stärkste Distichon dieser Gattung scheint mir Kleists Epigramm

Herr von Goethe.

«Siehe, das nenn ich doch würdig, fürwahr, sich im Alter beschäftgen!
Er zerlegt jetzt den Strahl, den sein Jugend sonst warf.»

Der dialektische Charakter des Distichons ist mit diabolischer Intuition in seinen zerstörenden Möglichkeiten erfasst. Der gleiche grimmige Witz, der in der Lichtanalyse des Farbenforschers ein Symbol der Lebenszersetzung wittert, wittert es auch in der analytischen Struktur des Distichons. Nicht nur ist die Gliederung des Gehalts identisch mit der Gliederung des Rhythmus, sondern das Prinzip der rhythmischen Gliederung selbst wird Gehalt des Epigramms: Zerfall eines Ganzen in seine Teile, hier eben als Zerfall, nicht als Entfaltung gewertet; — so sieht Kleist das Altern Goethes, und so stellt das rhythmische Gebilde es, sein eigenes Gesetz erfüllend, dar durch den Zerfall der Hexametereinheit in die Pentameterhälften. Das Schlagende, zugleich Erschreckende und Befriedigende, des Epigramms beruht auf dieser gesteigerten Identität.

Hofmannsthals Epigramm *Eigene Sprache* zeigt einen anderen, nicht seltenen Typus im Verhältnis von Einheit und Spaltung:

«Wuchs dir die Sprache im Mund, so wuchs in die Hand dir die Kette:
Zieh nun das Weltall zu dir! Ziehe! Sonst wirst du geschleift!»

Das Ganze der ersten Zeile ist kräftig geteilt durch die Zäsur nach der dritten Hebung, die eine syntaktische Einheit gegen die nächste abgrenzt und so, inhaltlich wie for-

mal, auch eine Pentameterhälfte sein könnte, aber die darauf folgende Senkung vermittelt und lässt die rhythmische Figur des Verses sich nicht scharf und symmetrisch spalten. Auch inhaltlich ahnen wir zwar bei dem Gleichnis Sprache-Kette einen möglichen Gegensatz, der sich aber doch wie die Versspaltung erst im zweiten Vers wirklich entwickelt. Immerhin tendiert hier schon der Hexameter zur Auflösung in die beiden Pentameterhälften, und der zweite Vers steigert nur diese Tendenz zur vollen Auswirkung. Das «Ziehe» am Anfang der zweiten Pentameterhälfte ist zwar eine Wiederholung des «Zieh» vom Anfang des Pentameters, aber es ist syntaktisch unabhängig von der ersten Vershälfte, und wirkt so, ohne Enjambement, als verstärkendes Kontrastelement innerhalb der zweiten Hälfte. Die zur Sprengung der Form drängenden Kräfte sind gross, und doch bleibt die Kongruenz der rhythmischen und inhaltlichen Ordnungen noch gewahrt.

Im allgemeinen lässt sich sagen, dass eine Zäsur hinter der dritten Hebung des Hexameters eine Vorwegnahme der Pentameterfigur herstellt, die eher auf einen Parallelismus von Hexameter und Pentameter, also auf Verwischung der dreigliedrigen Struktur und Annäherung an den zweigliedrigen Typus hinwirkt (vgl. das Epigramm *Das Distichon*!). Die zwei Hexameterhälften, die dann auseinandertreten, können das freilich nicht so schroff wie die Hälften des Pentameters; die zweite, die nach der Assimilation der ersten an den Pentameter allein noch das Wesen des Hexameters vertritt, ist, wie wir am Beispiel des Hofmannsthalschen Epigramms zeigten, zu so scharfer Abgrenzung gar nicht fähig. Wenn wir sie als einen selbständigen Vers betrachten, um ihre Struktur deutlicher zu erkennen, behält sie vom Hexameter freilich nur die Neigung zur zweisilbigen Senkung und das heisst zur wiegenden Bewegung, sowie den weiblichen Schluss; erst angeschlossen an die pentametrische Anfangshälfte bekommt sie selber und gibt ergänzend auch jener den ausgesprochenen Hexametercharakter. Als selbständiger Vers zeichnet sie sich durch den weichen Umriss aus, den ihr die Senkungen an Anfang u n d Ende geben, während der Hexameter nur am Ende, der Pentameter weder an

Anfang noch Ende eine Senkung hat. An beiden Grenzen vermittelt also zwischen der starken Betonung und dem Schweigen der Übergang einer schwach betonten Silbe. Dieser weichere Umriss kann natürlich durch Gehalt und Klangfarbe der Worte eine härtere Füllung erhalten, wie anderseits der hart aus dem Schweigen sich hebende Halbvers des Pentameters im Innern zart und milde werden kann. Das metrische Schema wirkt nichtsdestoweniger bei den pentametrischen Figuren auf Härte, bei den anderen auf Weichheit hin. «Wuchs dir die Sprache im Mund» klingt mit den kräftigen Einsilbern an Anfang und Schluss rein rhythmisch sehr viel härter als «so wuchs in die Hand dir die Kette»; der zweite Versteil, mit dem Zögern des Auftakts, beginnt gleichsam werdend, nicht seiend, und endet vergehend, nicht abbrechend. Aber in unserem Beispiel bekommt der zweite Hexameterteil vom Inhalt her ein härteres Element, besonders in dem Schlusswort «Kette», so dass hier, zum Vorteil der dreigliedrigen Struktur, die Melodien nicht so deutlich auseinandertreten, wie wir es später bei den elegischen Distichen ähnlichen Baues sehen werden. Dort wird auch durch die häufige Wiederholung der Zäsur an gleicher Stelle, die das Epigramm schon seiner Kürze wegen nicht leisten kann, die Zerlegung des Hexameters in zwei Elemente von verschiedenem Charakter dem Hörer eingeschärft und für die Gesamtform entscheidend wichtig. Hier dagegen, insbesondere bei der rhythmischen Energie und Geschlossenheit des Hofmannsthalschen Epigramms, nehmen wir nicht so sehr die rhythmische Verschiedenheit der Hexameterhälften wahr als ihre Spaltungstendenz, die überwunden wird und sich dann im Pentameter steigert und erfüllt. — Meist sind für den dreigliedrigen Typus andere Zäsuren als die hier gesetzten günstiger: die mildere weibliche Zäsur nach einer Senkung im dritten oder die unsymmetrische und deshalb nicht so unwiderruflich erscheinende im vierten Versfuss. Beide gefährden die Einheit des Hexameters weniger und lassen deshalb die symmetrische Spaltung im Pentameter schärfer kontrastierend sich von ihr abheben.

II. Distichische Struktur im Prosa-Aphorismus.

Wir neigen zu der Annahme, dass die Struktur jeder künstlerischen Form ihre Entsprechung findet in der Struktur bestimmter Erscheinungen unseres geistigen, seelischen und sinnlichen Lebens. An der Vollkommenheit solcher Entsprechungen messen wir den Lebensgehalt, ja den Wahrheitsgehalt der Formen als solcher (unabhängig von der inhaltlichen Wahrheit, die in den Formen ihren Ausdruck sucht). Formen, die uns nicht in diesem Sinn als einer Wirklichkeit entsprechend anmuten, erscheinen uns leer (auch wenn man sie mit dem gewichtigsten Inhalt anfüllt, dem man dann eben eine andere Form wünschen wird).

Nicht immer wird die Entsprechung zwischen der Formstruktur einer Dichtungsgattung und der von Prozessen unseres geistigen Lebens so deutlich aufzuweisen sein wie beim epigrammatischen Distichon. Wir haben hier eine Hilfe an der verwandten Prosaform des Aphorismus. Prosa ist natürlich auch Form, so wie Vers auch Wirklichkeit ist, aber Prosa betont mehr als Vers die Nähe zur Wirklichkeit, die Treue zu ihr, die Ähnlichkeit mit ihr, unterwirft sich nicht wie der Vers scheinbar ganz anderen Instanzen der Gesetzgebung und geniesst deshalb als Zeugnis der Wirklichkeit mehr Vertrauen als der Vers. Nun finden sich in Prosa-Aphorismen sehr oft dieselben Strukturen wie im Distichon; sie vermitteln gleichsam für unser Erkennen den Zusammenhang zwischen dem Vers und der seine Form erzeugenden oder ihr doch entsprechenden geistigen Realität. Es erübrigt sich, Beispiele für die Struktur des zweigliedrigen Distichons zu bringen; die gleichlaufende oder antithetische Parallele ist eine so verbreitete Grundform unseres Denkens und Vorstellens, dass nicht nur, wie wir oben sagten, zahlreiche andere Versarten diese Struktur mit dem Distichon teilen, sondern sie auch in gedanklicher Prosa immer wieder erscheint.

Dagegen ist es interessant und bringt Überraschungen, Aphorismen auf ihre Strukturverwandtschaft mit dem «eigentlichen», dem dreigliedrigen Distichon hin anzuschauen. Besonders in den Fragmenten des Novalis, aber auch in Goethes und anderer Prosasprüchen finden sich zahlreiche Bei-

spiele eines Aufbaus, in dem ein erstes Glied einheitlich wie der Hexameter erscheint, ein zweites und drittes, einander entgegengesetzt oder einander bestätigend, diese Einheit durch Zweiheit ablösen oder durch Zweiheit entfalten, nicht selten zur Zweiheit zersetzen wie der Pentameter. Manchmal führt das zu einer auch rhythmischen Annäherung an den Typus des Distichons, manchmal bleibt es bei der Annäherung im gedanklich-syntaktischen Bau und in der analytischen Bewegung.

Seine erste Fragmenten-Sammlung *Blütenstaub* eröffnet Novalis gewiss nicht zufällig mit einem metrischen Distichon und streut auch ab und zu solche Distichen unter die Prosa-Fragmente. Einmal geht ein Prosa-Aphorismus, der doppelt distichisch gegliedert war, mit der dritten Wiederholung dieser Gliederung in die metrische Form über. Ich bringe ihn hier ohne Textänderung, nur mit Hervorhebung der Gliederung durch die Anordnung des Drucks und Benennung der Glieder nach denen des Distichons:

(Quasi-Hexameter)	Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist,
(Quasi-Pentameter)	ist eine Hochzeit, / die uns eine Genossin für die Nacht gibt.
(Quasi-Hexameter)	Im Tode ist die Liebe am süssesten;
(Quasi-Pentameter)	für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, / ein Geheimnis süsser Mysterien.
(Hexameter)	Ist es nicht klug, für die Nacht ein geselliges Lager zu suchen?
(Pentameter)	Darum ist klüglich gesinnt — der auch Entschlummerte liebt.

Die Prosa-Dreiheiten zeigen keine rhythmische Annäherung an das Distichon; sie bauen aber zweimal seine innere Struktur so deutlich auf, dass der Übergang in den Vers nur wie ein natürlicher Kristallisationsprozess derselben Formelemente erscheint, die zuvor verhüllter auch in der Prosa auftreten und ihr Urbild im Rhythmus der Gedanken haben.

Rhythmisch sehr nahe am Distichon ist die Aphorismenstelle:

«Wenn die Taube Gesellschafterin und Liebling des
Adlers wird,
so ist die goldene Zeit / in der Nähe oder gar schon da.»

Aus dem Quasi-Hexameter muss man nur das letzte Wort wegnehmen (oder anstatt des «wenn» an den Anfang setzen), so ist der metrische Hexameter da. Die erste Hälfte des Quasi-Pentameter wäre auch im wirklichen Pentameter metrisch korrekt. — Kaum weniger leicht wäre in den korrekten Distichenrhythmus der Satz zu bringen:

«Ein wahrhaftes Königspaar ist für den ganzen Menschen, was eine Konstitution / für den blossen Verstand ist.»

Und in dem folgenden Fragment bricht nur die letzte Pentameterhälfte ganz aus dem Metrum:

«Jedes nützliche Buch muss wenigstens stark legiert sein. Rein ist das edle Metall / in Handel und Wandel nicht zu brauchen.»

Hier spüren wir aber auch, dass zu Tonfall und Diktion des Fragments die Prosaform harmonischer stimmt als die Versform. Die Ähnlichkeit der Gliederung mit dem Distichon wirkt notwendig, die des Metrums zufällig.

Deshalb ist für unser Problem die Strukturverwandtschaft, wo die metrische Ähnlichkeit fehlt, wesentlicher. Wir bringen hier einige Beispiele von vielen und heben die Gliederung wieder durch Zeilentrennung und Zäsurbezeichnung hervor.

«Die Bezeichnung durch Töne und Striche ist eine bewundernswürdige Abstraktion.
Vier Buchstaben bezeichnen mir Gott, / einige Striche eine Million Dinge.»

«Es sind viele antirevolutionäre Bücher für die Revolution geschrieben worden.

Burke hat ein revolutionäres Buch / gegen die Revolution geschrieben.»

«Bei den Alten war die Religion schon gewissermassen das, was sie bei uns werden soll — / praktische Poesie.»

«Alle Reize sind relativ — sind Grössen — bis auf einen, der ist absolut — / und mehr als Grösse.»

«Wir sind dem Erwachen nahe,
wenn wir träumen, / dass wir träumen.»

Aus dem folgenden Fragment war die dreigliedrige Struktur leicht herauszuschälen, indem die kommentierende Einschaltung «Dies ist der Kern meiner Philosophie.» zwischen Quasi-Hexameter und Quasi-Pentameter weggenommen wurde. (Solche Einleitungen, Einschaltungen, Fortsetzungen verhüllen nicht selten den Distichen-Bau in der Prosa.)

«Die Poesie ist das echt absolut Reelle.
Je poetischer, / je wahrer.»

Paradigmatisch in der Entfaltung der pentametrischen Zweiheit aus Keimen in der hexametrischen Einheit ist das Fragment:

«Metaphysik und Astronomie sind e i n e Wissenschaft.
Die Sonne ist in der Astronomie, / was Gott in der Metaphysik ist. —»

Noch wenige Beispiele aus Goethes Maximen und Reflexionen:

«Von der besten Gesellschaft sagte man:
ihr Gespräch ist unterrichtend, / ihr Schweigen bildend.»

Der folgende Aphorismus lädt uns ein, den Anfang des pentametrischen Satzes in die Hexameterzeile zu versetzen, um die Antithese hernach reiner herauszubringen, und hilft uns damit, die Inkongruenz von Satz- und Versstruktur in manchen Distichen genetisch zu begreifen:

«Das Wahre fördert; aus dem Irrtum
entwickelt sich nichts, / er verwickelt uns nur.»

Zwei Aphorismen hat Goethe selbst dreigliedrig angeordnet. Wir sehen in der ersten Zeile seiner Anordnung jeweils den Quasi-Hexameter, in der zweiten und dritten die Hälften des Quasi-Pentameters. Die analytische Bewegung ist in beiden deutlich. Sehr eindrucksvoll erscheint im ersten das Negative der Zerlegung; das «ganze Leben» wird verheissen und enttäuscht bitter in der pentametrischen Zergliederung. Der zweite Aphorismus dagegen befreit in heilsamer Analyse die ineinander gefangenen Elemente einer falschen Synthese zu reiner und reifer Eigen-Existenz.

«Das ganze Leben besteht aus
Wollen und Nicht-Vollbringen,
Vollbringen und Nicht-Wollen.»

«Mystik: eine unreife Poesie, eine unreife Philosophie;
Poesie: eine reife Natur;
Philosophie: eine reife Vernunft.»

Mag es hier genügen, an Beispielen, die jeder Interessierte beliebig vermehren kann, die grundsätzliche Übereinstimmung der Struktur vieler Prosa-Aphorismen mit der des distichischen Epigramms aufzuzeigen und damit beider Wurzel in bestimmten Denk- und Vorstellungsstrukturen deutlich zu machen. Eine schöne Aufgabe wäre es, aufzuweisen, warum wohl bei so ähnlichem Bau hier Prosa, dort Vers dem Dichter als die rechte Form erschien, nach welchen Gesetzen der Aufschwung in den dichterischen Rhythmus hier möglich, das heisst notwendig, war und dort nicht. Darüber aber getraue ich mir noch nichts auszusagen.

III. Das elegische Distichon.

In distichischer Form hat Schiller den epischen Hexameter so beschrieben:

«Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden [Wogen,
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel [und Meer.»

Dies grenzenlose Weiterströmen des Hexameters, wo er in ununterbrochener Reihe vieler Verse erscheint, ist der Hintergrund, von dem sowohl das epigrammatische wie das elegische Distichon sich abhebt. Eine Tendenz zu diesem fortgehenden Fliessen zeigt auch der einzelne Hexameter als Langzeile, und das umsomehr, je weniger scharf er durch Zäsuren gegliedert ist. Das Epigramm setzt schon nach einer Zeile meist diesem Drang das endgültige Ziel im Pentameter, dessen jede Hälfte mit männlicher Endung hart in sich geschlossen ist, und nur in den längeren Epigrammen wird dann der Hexameterstrom noch ein odere mehrere mal wieder aufgenommen und gedämmt. In der Elegie kommt das Strömen von Hexameter zu Hexameter, gleichsam unter den Brückenbögen der Pentameter hindurch und weiter, umsomehr zur Geltung, je länger das Gedicht ist. Die lyrisch-elegische Form des Distichons hat ihre eigene Art zu wahren sowohl gegen das ins Breite Verströmen des epischen Hexameters als auch gegen die knappe, geschlossene, dialektische Figur des epigrammatischen Distichons. Was hier als Gegensatz von Hexameter und Pentameter erscheint, ist vor allem der Gegensatz zwischen Erweiterung und Zusammenziehung, Bewegung und Gestalt, Dynamik und Statik; im Hexameter dehnt das Gedicht sich aus, im Pentameter ballt es sich zusammen. Wie die ausgedehntere Bewegung macht auch die relative Einheitlichkeit den Hexameter zum Symbol des Unendlichen tauglich; Zweiheit dagegen ist Charakter des Endlichen, und auch insofern vertritt der gespaltene Pentameter das begrenzende Prinzip.

Der Widerstand gegen das Unendlichkeits-Streben des Hexameters im lyrisch-elegischen Distichon tritt nun aber nicht erst im Pentameter auf, sondern äussert sich schon in der Behandlung des Hexameters. Auch das epigrammatische Distichon gliedert den Hexameter durch Zäsuren und begrenzt damit die Macht seiner Strömung; das elegische entwickelt diese Funktion der Zäsur zu besonderen und merkwürdigen Formen.

Der Wert der Zäsur im bezeichneten Sinn hängt einmal von ihrer einschneidenden Kraft ab, das heisst davon, wie scharf der Satzeinschnitt ist, in den sie fällt; natürlich ist

er geringer, wenn sie nur leicht gesonderte Wortgruppen im Satz trennt, als wenn sie zwischen Haupt- und Nebensatz oder gar am Satzende steht. Ferner aber hängt er auch davon ab, an welche Stelle im Rhythmus die Zäsur fällt; je später sie auftritt, desto weniger vermag sie noch die rhythmische Strömung zu hemmen; tritt sie hinter eine Senkung, so ist sie weicher und nachgiebiger, als wenn sie männlichen Teilschluss setzt. Am stärksten gliedert und hemmt die männliche Zäsur nach der dritten Hebung. Sie teilt nahezu symmetrisch und deshalb mit besonderer Eindringlichkeit. Sie assimiliert die erste Hexameterhälfte dem Pentameter. Wir haben oben am Ende des ersten Abschnitts gelegentlich der Analyse von Hofmannsthals Epigramm «Eigene Sprache» den verschiedenen Charakter der beiden Hexameterhälften bei dieser Gliederung zu definieren gesucht und müssen uns zum Verständnis des Folgenden dieser Definition deutlich erinnern. Die zweite Hexameterhälfte, mit Auftakt und weiblichem Schluss, behält das Weiche, Fliessende des Hexameters, aber auf so schmalem Raum, dass sie manchmal wie ein Vers für sich, eine Einschaltung zwischen den drei pentametrischen Halbversen steht, die dann gleichfalls als selbständige Verse empfunden werden können. So beginnen Goethes *Römische Elegien:*

«Saget, Steine, mir an,
o sprecht, ihr hohen Paläste!
Strassen, redet ein Wort!
Genius, regst du dicht nicht?»

Der Hexameter hat seine Einheit fast aufgegeben und sich soweit dem zweigliedrigen Pentameter assimiliert, dass wir sehr wohl die beiden Verse als vierzeilige Strophe lesen können, wo alle Teile parallel gebaut sind, nur die zweite einen leicht veränderten Rhythmus mit weicherer Melodie zeigt und die vierte statt des offenen Imperativs einen in Frageform verkleideten enthält. Andere, ähnliche Figuren beziehen die zweite Hexameterhälfte nicht wie die oben gebrachte durch Anähnelung an die pentametrischen Glieder in die Strophe ein, sondern betonen gerade ihre Sonder-

art, wobei sie nicht selten, wie auch die eben betrachtete Figur, ihren Ausschluss aus der Strophe syntaktisch ermöglichen; die Strophe würde dann zum rhythmisch einheitlichen Dreizeiler werden:

«In der heroischen Zeit
Folgte Begierde dem Blick,
folgte Genuss der Begier.»

In diesen Satz singt gleichsam eine andere Stimme mit anderem Rhythmus und Tonfall einen Nebensatz hinein:

«In der heroischen Zeit,
da Götter und Göttinnen liebten,
Folgte Begierde dem Blick,
folgte Genuss der Begier.» *(Römische Elegien)*

Bei Goethe sind solche Stellen immer nur vereinzelt zu finden. Er liebt die Zäsur nach der dritten Hebung, gibt ihr aber selten so weitgehende Wirkungen und löst sie immer wieder durch andere Zäsuren ab. Gerade an den betont lyrischen Stellen der Elegien finden sich freilich ganze Reihen pentametrischer Zäsuren im Hexameter, so in den zehn Eingangsversen von «O wie fühl ich in Rom mich so froh», ausser im ersten, aber nur selten mit so betonter Verselbständigung der zweiten Hexameterhälfte. Der Schluss der Reihe stehe hier:

«Nun umleuchtet der Glanz / des helleren Äthers die Stirne;
Phöbus rufet, der Gott, / Formen und Farben hervor.
Sternhell glänzet die Nacht, / sie klingt von weichen Gesängen,
Und mir leuchtet der Mond / heller als nordischer Tag.»

Die kurzen, sehr melodischen Halbzeilen, schön abgelöst durch die weichen Schlusshälften der Hexameter, lassen ein liedhaftes Element in das Distichon einströmen. Die *Römischen Elegien* bewegen sich aber in solchen Formen immer

nur in dem Mass, dass der Gesamtcharakter der Elegie nicht angetastet wird. Ihnen stehen viele Töne zu Gebote; der epische Gehalt breiter Stellen gibt dem strömenden Hexameter den inneren Halt am Gegenständlichen, der ihn nicht wie beim rein lyrischen Ton der Gefahr der Auflösung ins Grenzenlose aussetzt; Sprechton und hymnischer Ton wechseln zwanglos; auch der epigrammatische Bau kann häufig auftreten, ohne die wunderbar umfassende und gleichgewichtige Einheit zu stören, in die auch das rationale Element sich lebendig einfügt:

«Und belehr ich mich nicht, indem ich des lieblichen
[Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh ich den Marmor erst recht; ich denk
[und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug, fühle mit sehender Hand.»

Sowohl Schiller wie Hölderlin, aus verschiedenen Wesensgründen extremeren Formen geneigt als Goethe, bauten dagegen längere Reihen von Distichen des Typus «In der heroischen Zeit». Ich bringe zwei Beispiele, wo bei Weglassung der zweiten Hexameterhälften ganz haltbare lyrische Gebilde übrigbleiben, dreihebige Daktylen oder Trochäen mit männlichem Ausgang: den Schluss von Schillers *Der Tanz* und den der sechsten Elegie von Hölderlins Zyklus *Menons Klagen um Diotima.* Beidemal sind fünf Zeilen, mit einem Pentameter begonnen, so verkürzt worden.

Schiller: Dich ergreift nicht der Strom
Dieses erhabnen Gesangs,
Nicht der begeisternde Takt,
Nicht der wirbelnde Tanz,
Der durch den ewigen Raum
Leuchtende Sonnen schwingt?
Das du im Spiele doch ehrst,
Fliehst du im Handeln, das Mass.

Hölderlin: Heiliger Odem durchströmt
Göttlich die lichte Gestalt,
Wenn das Fest sich beseelt
Und vom Himmel getränkt
Rauscht der lebendige Strom,
Wenn es drunten ertönt
Und aus Bächen herauf
Glänzt das begrabene Gold.

Der Ton des aus Schillers Elegie gezogenen Fragments legt die Vermutung nahe, dass Stefan George, der selber nie Distichen schrieb, eine seit dem *Stern des Bundes* öfter bei ihm erscheinende Form des zugleich bildhaften und gesetzhaften Spruchgedichts bewusst oder unbewusst aus dem Pentameter gewonnen hat:

«Wer je die flamme umschritt
Bleibe der flamme trabant!
Wie er auch wandert und kreist:
Wo noch ihr schein ihn erreicht
Irrt er zu weit nie vom ziel.
Nur wenn sein blick sie verlor
Eigener schimmer ihn trügt:
Fehlt ihm der mitte gesetz
Treibt er zerstiebend ins all.»

(Vgl. auch «Breit in der stille den geist» aus dem gleichen Buch und aus dem *Neuen Reich* das Gedicht «Tauch hinab in den strom», Strecken aus *Burg Falkenstein* u. a.)

Bei Schiller ist es vor allem das Straffe und Feste, Abschliessende und Normierende am Pentameter, was er verselbständigt und womit er der Georgeschen Form den Weg bahnt; bei Hölderlin ist es, ähnlich wie an den lyrischen Stellen bei Goethe, die schlanke melodische Linie des pentametrischen Kurzverses, die hier freilich viel mehr verselbständigt wird, als Goethes Verhältnis zur Elegie es zulässt.

Es ist mir natürlich wohl bewusst, dass mit jenen Fragmenten kein Ersatz für das vollständige Gebilde geboten wird. Besonders bei Hölderlin bedarf es nur eines Hinhor-

chens, um zu gewahren, wieviel reicher an Leben und magischer Kraft die volle Elegie ist als die auf das pentametrische Element reduzierte.

«Heiliger Odem durchströmt göttlich die lichte Gestalt,
Wenn das Fest sich beseelt und Fluten der Liebe [sich regen
Und vom Himmel getränkt rauscht der lebendige Strom,
Wenn es drunten ertönt und ihre Schätze die Nacht zollt
Und aus Bächen herauf glänzt das begrabene Gold.»

Doch schien es mir fruchtbar, einmal das pentametrische Element zu isolieren, um zu zeigen, wie breite Strecken des Gedichts es umfasst und mit wie grosser Selbständigkeit es sie organisiert. So vitale Gebilde, wie es unsere Fragmente immerhin sind, müssen, auch in ihrer realen Verschmolzenheit mit den anderen Elementen des Gedichts, die Gedichtstruktur wesentlich mitbestimmen und ihr ein besonderes rhythmisches Gepräge geben. In verschiedener Weise entfernt sowohl die Schillersche wie die Hölderlinsche Einsetzung dieses Gestaltelements das Distichon von seiner epigrammatisch-dialektischen Form und nähert es einer festlich-gesanghaften. Haben wir einmal die Pentameterhälften im Hexameter mit dem Ohr erkannt, so hat ihr Erscheinen in der anderen, breiteren Form und durch sie hindurch den ganzen Reiz der Überschneidung verschiedener Formen unter besonderer Tönung der gemeinsamen Flächen, den wir von der abstrahierenden und abstrakten Malerei der letzten Jahrzehnte wahrzunehmen gelernt haben. Wie ein Zylinder und eine Kugel überschneiden sich an der ersten Hexameterhälfte die Säule der pentametrischen Kurzverse und die hier durchsichtig werdende Rundung des Hexameters, beide die gleichen Worte in ihre Systeme einbeziehend. Man hört durch das Rauschen der hexametrischen Flut hindurch den mahnenden und befehlenden Priesterspruch bei Schiller, die zaubernde und verzaubernde Liedstimme bei Hölderlin.

Bei diesem nun nimmt die Überschneidung der Formen oft noch eine besondere Gestalt an, die sich bei andern nur

gelegentlich findet. Bei Goethe etwa stehen in der Elegie «Froh empfind ich mich nun auf klassischem Boden begeistert» die Distichen:

«Oftmals hab ich auch schon in ihren Armen gedichtet
Und des Hexameters Mass leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem [Schlummer,
Und es durchglühet ihr Hauch mir bis ins Tiefste die Brust.»

Der pentametrische Satz bleibt am Ende des ersten Distichons offen und greift dann in den folgenden Hexameter wieder mit einer Pentameterhälfte ein. Die Bewegung des liebkosenden Skandierens wird durch die dreimalige Wiederholung der genau gleichen rhythmischen Bewegung

«Und des Hexameters Mass
leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt»

überaus sinnfällig gemacht und gewiss sehr viel stärker suggeriert, als wenn der Satz mit dem Distichon schlösse oder nicht pentametrisch weiterginge; darin liegt wohl hier auch die künstlerische Funktion der Figur. Die Folge ist freilich natürlicherweise, dass sich kein Mensch wirklich vorstellt, Hexametertakt, sondern jeder, Pentametertakt sei auf der lieblichen Tafel geklopft worden, aber dennoch wird kein Leser ausrufen: Hier irrt Goethe! Der Dichter tat weise, dass er uns die schön begrenzte Bewegung des Pentameters in ihrer klaren Übersichtlichkeit suggerierte, denn der Hexameter hätte im Distichon gar nicht seine dreimalige Wiederholung und damit die konkrete Darstellung des Skandierens ermöglicht, hätte es auch mit seiner wolkigeren Form nicht so eindringlich symbolisieren können; und weise tat der Dichter auch, dass er den ursprünglicheren, vertrauteren, lebendigeren Namen Hexameter brauchte, nicht den gelehrter und spezieller klingenden, eine Zweiheit statt einer Einheit bezeichnenden, der ästhetischen Wirkung nach abstrakteren

Namen Pentameter. Der Leser ist denn auch so zufrieden, dass, soviel ich weiss, noch niemandem die kleine Täuschung aufgefallen ist.

Die Figur, die hier einmal mit illustrativer Funktion an einer bestimmten Stelle erscheint, ist bei Hölderlin eine häufige Figur, die sich schon in *Götter wandelten einst* und dann in allen grossen Elegienzyklen der Reife-Zeit findet. Besonders bestimmend ist sie für das Eingangsgedicht von *Brot und Wein* geworden, das auch als selbständiges lyrisches Gedicht unter dem Namen *Die Nacht* berühmt geworden ist. Bei der rhythmischen Analyse dieser Elegie werden uns die bisher gewonnenen Erkenntnisse zu klarerer Einsicht in einen lyrischen Organismus von höchster Schönheit und Gesetzmässigkeit verhelfen, und diese wieder uns neue allgemeine Erkenntnisse erschliessen.

«Ringsum ruhet die Stadt, still wird die erleuchtete Gasse,
Und mit Fackeln geschmückt rauschen die Wagen hinweg.
Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Men-
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt [schen,
Wohlzufrieden zu Haus; leer steht von Trauben und Blu-
men,
Und von Werken der Hand ruht der geschäftige Markt.
Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten; vielleicht dass
Dort ein Liebendes spielt oder ein einsamer Mann
Ferner Freunde gedenkt und der Jugendzeit; und die Brun-
nen,
Immerquillend und frisch, rauschen an duftendem Beet.
Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken,
Und der Stunden gedenk rufet ein Wächter die Zahl.
Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des
Hains auf,
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht
kommt;
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den
Menschen
Über Gebirgeshöhn traurig und prächtig herauf.»

Die besprochene Figur verbindet das zweite mit dem dritten, das siebente mit dem achten Distichon in eben der Form, in der wir sie kennen gelernt haben. Sie verbindet das vierte mit dem fünften und das vorletzte mit dem letzten Distichon in der leichten Variation, dass der Satz nach der pentametrischen Zäsur im Hexameter noch fortgeht. So überwölbt sie in verschiedenen Formen vier von den acht Distichengrenzen innerhalb des Gedichts. Fügen wir hinzu, dass ausser dem zweiten Hexameter alle die Zäsur nach der dritten Hebung haben; dass nur zweimal, beim vierten und fünften Hexameter, die teilende Kraft dieser Zäsur durch eine zweite Zäsur im fünften Fuss abgeschwächt wird; dass endlich im ersten, dritten, siebenten und neunten Hexameter die nichtpentametrische zweite Hälfte einen Zusatz bildet, den man ausscheiden kann, ohne den Satz zu zerstören (Typus: In der heroischen Zeit) — so ergibt sich folgendes rhythmische Gesamtbild:

1. Die Melodie der dreiaktigen Kurzverse mit männlichem Schluss geht als fast ununterbrochene Säule durch die ganze Elegie, überschneidet alle Hexameterfiguren bis auf eine und lässt die zweiten Hexameterhälften eine eigene, deutlich abgehobene Stimme singen;[1] auch wo die Hälften syntaktisch eng zusammengehören, lässt sich die Zweistimmigkeit vernehmen, nachdem das Ohr einmal in sie eingehört ist:

Still in dämmriger Luft / ertönen geläutete Glocken;

Die führende Stimme der männlichen Kurzverse gibt dem Ganzen den zarten, klaren, schmalen Ton, den nur die straff gespannte Saite erklingen lassen kann.

---

[1] Vielleicht war es diese Struktur der Elegie, die Brentano bewogen hat, in der zweiten Niederschrift seiner noch ungedruckten «Fortsetzung von Hölderlins Nacht» das Distichon vierzeilig zu schreiben:

Ach und sie tröstet mich nicht,
Ich kenn sie, ich laure, sie nahet,
Wie zum Gefangenen sich
Schleichet der Wächter heran.

Was er freilich nach den ersten fünf Distichen wieder aufgibt. (Handschrift im Besitze Sophie Brentanos.)

2. An vier von den acht Distichengrenzen innerhalb der Elegie wallt der Satz über den Rand der Distichonschale, aber in den nächsten Hexameter ergiesst er sich nicht ungehemmt, sondern die neue Schale der pentametrischen ersten Hexameterhälfte fängt ihn auf; zweimal freilich überwallt er auch dieser «zweiten Schale Rund».

In unserer Elegie waltet nun eine bedeutsame Ordnung in der Folge dieser Übergänge. Um sie zu erfassen, müssen wir uns die Gesamtkomposition der Elegie vergegenwärtigen. Sechs Distichen schildern den Abend der Stadt, drei den der freien Landschaft und des Kosmos. Der erste Teil umrahmt mit zwei in sich geschlossenen Distichen (dem ersten und dem sechsten) zwei Distichenpaare, in deren jedem der Satz von Distichon zu Distichon übergeht. Mit der Dynamik des Gehalts steigert sich die Strömungskraft und Weite dieser Übergänge; der erste der übergehenden Sätze, von den wägenden Gedanken des Kaufmanns oder Haushälters erfüllt, endet mit der pentametrischen Hexameterhälfte, die ihn aufnimmt «wohlzufrieden zu Haus»; der zweite, weitgespannt wie die Gedanken des Liebenden oder Erinnernden, von denen er sagt, überfliesst auch diese Grenze, endet bei «Jugendzeit» und wird mit dem folgenden «und» noch einmal aufgenommen, als spinne auch das Reden der Brunnen jene Gedanken noch fort. Dass jedes Distichonpaar mit einem Satzschluss endet und ebenso die Rahmendistichen, die die Paare einschliessen, gibt diesem ganzen Teil etwas relativ Ruhendes und Befriedetes. Im zweiten Teil sind zwei Übergänge in drei Distichen gefasst, so dass erst am Ende des Gedichts ein Satzschluss mit einem Distichonschluss zusammenfällt. Der vorher auf sechs Distichen verteilte Gehalt an dynamischen Formelementen zieht sich auf den Raum von dreien zusammen und weitet ihn für unser Empfinden. Eine freiere und grössere Dynamik entfaltet sich, entsprechend dem die Menschheit transzendierenden Inhalt dieses Teils, wiederum rhythmisch symbolisiert in der gleichen steigernden Folge der Übergänge von Distichon zu Distichon, die hier nur rascher ist und von keinen gleichzeitig rhythmischen und syntaktischen Ruhepunkten unterbrochen. Der Satz vom Kommen des Mondes endet mit der ihn auffangen-

den pentametrischen Hexameterhälfte des folgenden Distichons; der Satz vom Aufglänzen der Fremdlingin Nacht stockt nur kurz am Rande dieser Schale und ergiesst sich dann breit über das ganze letzte Distichon.

Ausser der Öffnung der Distichongrenze für den Weitergang des Satzes zeigen die Elegien der Reifezeit Hölderlins auch andere Verstärkungen des Beziehungsstroms zwischen den rhythmischen Einheiten. Häufig ist ein ausgesprochenes Enjambement zwischen Hexameter und Pentameter wie zwischen Distichon und Distichon. Man sehe oben am Ende des vierten Hexameters die Worte «vielleicht dass», am Ende des zweiten Distichons der zweiten Elegie von Brot und Wein das «denn so» mit dem Fortgang im Hexameter «Will es der oberste Gott». Die Beispiele liessen sich häufen, ebenso für die oft bemerkte Neigung Hölderlins zum inneren Enjambement im Pentameter unter Verlegung der letzten Hebung vor der Zäsur auf eine ganz inhaltslose Silbe:

> «Drum in der Gegenwart der Himmlischen würdig zu ste-
> Richten in herrlichen Ordnungen Völker sich auf.» [hen,
> (*Brot und Wein,* 6. Elegie.)

Ich glaube nicht mit anderen, dass man hier den Pentameter ohne Zäsur als fünffüssigen Daktylus lesen darf, wie man ihn natürlich lesen müsste, wenn er uns ausserhalb des distichischen rhythmischen Zusammenhangs begegnen würde. Die Erscheinung verliert von ihrem extremen Charakter viel, wenn man sie (mit Wilhelm Böhm) aus der mundartlich möglichen Dehnung der Endsilben versteht; in Hebels alemannischen Hexametern fällt die Hebung auf die Endsilben von «tänzelet», «Jumpferen» u. ä. Dennoch bleibt das Fallen der so exponierten Betonung vor der Zäsur auf eine so gehaltlose Silbe, noch dazu beim Weiterdrängen des Satzzusammenhangs, auffallend genug; dass die Zäsur auch dann noch gilt, dankt sie der unverbrüchlichen Herrschaft der «heiligen Schicklichkeit», die für Hölderlin die dichterische Form immer war. Nichts gibt uns ein Recht, der natürlichen Betonung wegen ein überall in einer Dichtung streng durchgehaltenes Formgesetz an bestimmten Stellen, lesend oder deutend, zu vernachlässigen, solange es sich irgend aufrecht-

erhalten lässt. Zudem bekommt die enthusiastische Betonung auf der ersten Silbe von «herrlichen» in der Betonung der vom Rhythmus hochgerissenen letzten ein Echo, das uns die besondere künstlerische Funktion der bei Hölderlin so häufigen Figur deuten hilft. Das entstehende Verhältnis eines hervorgehobenen, an sich leeren Klangs zu einer starken inneren Bewegung, die in ihn einströmt, gemahnt an die Funktion der leeren Reimsilben, mit denen der junge Hölderlin als getreuer Schüler des jungen Schiller (bei dem auch die schwäbische Dialektgrundlage die Bildung solcher Formen erleichterte) gern die pathetischen Zeilen seiner Hymnen schloss: Endli*chen* — Schöpfun*gen*, Huldi*gungen* — Begeiste*rungen*, Olympi*er* — Göttli*cher* usw.

«Lass der Wonne Zähre dir gefallen!
Lass die Seele des Begeisterten
In der Liebe Taumel überwallen!
Lass, o Göttin, lass mich huldigen!»
(Hymne an die Muse.)

Die flammende Bewegung, die an der Reimsilbe keinen Widerstand findet, füllt und überflutet sie und lischt in inhaltloser Unendlichkeit aus. So verhält es sich im Grunde auch bei den Versschlüssen in Oden vom Typus

«Er aber wandelt hin zu Unsterblichen»
(Der gefesselte Strom.)

wobei es nichts verschlägt, dass hier im Gegensatz zum Pentameter der Schluss mit einer «Kürze» vom klassischen Schema als möglich vorgesehen ist; der ästhetische Verhalt bleibt der gleiche. Natürlich sind die Widerstände beim reifen Hölderlin stärker, die Formen mächtiger und die Begeisterung «nüchterner» (im Hölderlinschen Sinn des Wortes), aber etwas vom gleichen Sturm lebt noch hier, frei in den Odenverschlüssen, gehaltener an den Pentameterzäsuren:

«Leben will ich denn auch! schon grünts! wie von heiliger
Rúft es von sílbernén / Bergen Apollons voran.» [Leier

Macht man daraus den zäsurlos ablaufenden Vers

Rúft es von sílbernen Bergen Apollons voran

so hat die «natürliche» Betonung einen Pyrrhussieg errungen; der Rhythmus ist ein glatter und banaler Galopp geworden.

Falsch wie solche Verleugnung der Pentameterstruktur scheint es mir auch, den Hexameterschluss durch ein Enjambement als aufgehoben zu betrachten und zu lesen:

> Aber das Saitenspiel tönt fern aus Gärten;
> Vielleicht dass dort ein Liebendes spielt . . .

Die Verspause nach «vielleicht dass» kann hier als ein leises Zögern vor der innigeren Aussage ihren Ausdruckswert haben, — aber über den jeweiligen Ausdruckswert hinaus stellt der Verseinschnitt zwischen eng zusammengehörigen Worten eine intensive Beziehungsspannung von Vers zu Vers her, ihrem Wesen nach der Spannung verwandt, die zwischen eng zusammengehörigen Worten entsteht, wenn sie durch veränderte Wortfolge voneinander entfernt werden, was Hölderlin ja auch in reifer und später Zeit ausgiebig tut. Hier wirkt die Versgrenze wie dort die räumliche Entfernung des Zusammengehörigen durch Einschiebung weniger eng zu ihnen gehöriger Worte. Die Spannung wird also vernichtet, wenn ich den rhythmischen Einschnitt mit dem grammatischen zusammenlege oder überhaupt nur den letzteren gelten lasse. Ich störe damit nicht nur die Wirksamkeit des metrischen Gesetzes, verzichte nicht nur auf einen einzelnen Ausdruckswert, sondern verwische auch den dynamischen Stilcharakter des Gedichtes. Dass die Pausen zwischen Vers und Vers an so vielen Stellen der Hölderlinschen Dichtung keine Ruhepausen, sondern Spannungspausen sind, ist wesentlich für seine dichterische Gesamthaltung.

Metriker der verschiedensten Richtungen kommen dahin überein, dass sie im Enjambement einen Kunstfehler sehen. Sie erklären es entweder durch eine Schwäche und Brüchigkeit in der Organisation des Verses oder, harmloser, durch

eine falsche Anordnung des Druckes. Im ersten Fall hätte der Dichter sich durch das konventionelle Vers-Schema bestimmen lassen, den natürlichen Rhythmus zu verstümmeln, im zweiten, ihn bewusst oder unbewusst zu verbergen. Warum ein Dichter aber auch, wenn kein konventionelles Schema ihn beengt, also im freien Rhythmus so häufig das Enjambement .braucht, wie etwa Hölderlin, bleibt von beiden Auffassungen aus unerklärlich. Auch eine dritte, tiefer dringende Anschauung erklärt das nicht, die das Enjambement als Ausdruck des künstlerischen Willens auffasst, die metrische Form in ihrem Gleichmass zu verschleiern oder zu durchbrechen, um den ungehemmten Sprachstrom mit wahrer oder scheinbarer Freiheit walten zu lassen. Hölderlin bietet, wie wir sahen, in der Elegie offene und verborgene Ordnungskräfte gegen diesen Sprachstrom auf, und eben diese Spannung zwischen Strömung und Ordnung, auch die Spannung zwischen Satzordnung und Versordnung, schafft eine Beziehungsdynamik, die in vollem Gegensatz zu der gleichgewichtigen Statik der Goetheschen Elegie steht, in der die Strömung sich harmonisch der Ordnung einschmiegt. Um aber diese Spannungen zu erhalten, muss die Ordnung erhalten bleiben. Der ganze kostbare Organismus von Ordnungen und Spannungen, den wir an der Eingangselegie von *Brot und Wein* aufzeigten, geht verloren, wenn wir, wie es fast überall üblich geworden ist, lesend nur nach Satzeinschnitten teilen; dass das beim Druck noch nicht üblich wurde, hilft nicht viel, nur als gesprochenes und gehörtes Gebilde ist das Gedicht wirklich.

Wohin der Weg der Hölderlinschen Elegien führt, erkennt man sehr wohl, wenn man die freien Rhythmen seiner Spätzeit, die zeitlich unmittelbar an die Elegien anschliessen, mit denen der Versfassung von Novalis *Hymnen an die Nacht* vergleicht: bei Novalis kaum einmal ein Enjambement, weil die Verse nur die natürlichen, kolometrischen Abschnitte der Sätze sind, die oft auch eine klare metrische Figur ergeben; bei Hölderlin eindringliche metrische Figuren, die zwar von Vers zu Vers wechseln, aber nicht nach der Satzbewegung, vielmehr nach ihrer Eigengesetzlichkeit als Rhythmen; sie bestehen auf ihrer selbständigen Gliederung und treten mit

der Satzgliederung in die gleichen Spannungsverhältnisse wie in den Elegien und zuvor schon mehr und mehr in den strophischen Oden. Deshalb hat der Erstdruck in Prosaform den *Hymnen an die Nacht* nicht viel angetan und mag auch einer Intention des Verfassers selber entsprochen haben, aber der Prosadruck von *Patmos* durch Arnim ist die romantische Entstellung eines Werks, das weder als klassisch noch als romantisch zulänglich bezeichnet werden kann.

Es ist bedeutsam, dass Hölderlin auf dem Wege zu immer weiter gespannten Beziehungsgruppen von Versen zwischen den Stationen der vierzeiligen Odenstrophe und der pseudo-pindarischen Langstrophe aus freien Rhythmen das paarige Elegeion aufsucht. Nur scheinbar ist da ein Rückschritt. Es ist, als habe es den Dichter gezogen, dem stärksten Widerstand zu begegnen und ihn zu überwinden, um seines Gesetzes ganz sicher zu sein, ehe er sich in die höchste Freiheit begab. Diesem besonderen Formwillen musste natürlich jede syntaktische Verfestigung der rhythmischen Einschnitte, vor allem aber die abschliessende, epigrammatische Form des Distichons viel ferner liegen als der Elegie Goethes, der sich sein Leben lang (sogar im freien Rhythmus) in paarigen Versen auszudrücken liebte. In Hölderlin wird mit dem wachsenden Gemeinschaftsgehalt seiner Dichtung auch der Trieb, grosse Gruppen von Versen in e i n e n Beziehungsstrom zu spannen, immer stärker. Der Pentameter geht, wie wir es sahen, gegen den nächsten Hexameter auf, und es finden sich dafür sogar feste Bräuche, wie die Trennung von Fürwort und Namen in der Anrede durch die Distichengrenze: du — Erd und Licht *(Der Wanderer);* ihr — Fromme Bitten *(Menons Klagen 9);* dich — Konradin *(Stuttgart)* u. a. Grosse Gruppen von Distichen treten in den Zusammenhang einer einzigen Periode von starker Strömung wie am Ende von *Menons Klagen* oder der dritten Elegie von *Brot und Wein.* Dort gehört das Distichon oft so breiten und reissenden Zusammenhängen an, dass es beim lauten Lesen nur mit einiger Anstrengung aufrechtzuerhalten ist, was aber nach dem Willen des Dichters sicher getan werden muss und was auch der inneren Situation der Hölderlinschen Form, wie wir noch erläutern werden, entspricht. Erwägt man die Möglich-

keiten zu epigrammatischer Gliederung, die in dem reichen antithetischen Material liegen (traurig und prächtig; ein Lächeln aus der gefangenen / Seele leuchtet; wurde das Grössre zu gross; fast ward ihm Unheiliges heilig; — alle Beispiele aus *Brot und Wein*), so erscheint es wesentlich, dass sie so selten den Pentameter organisieren und in seinen Hälften die entfalteten Gegensätze gegeneinander führen. Die antithetischen Elemente hätten dann nicht nur von ihrer innigen Verschmolzenheit viel aufgeben müssen, sie hätten zudem den Schluss des Distichons auch sprachlich gehärtet und den Satz nicht mehr über die Grenze des Pentameters weg sich ergiessen lassen, vielmehr die Pause nach ihm nachdrücklich als Ruhepause betont. Hölderlin wählt im Distichon die exemplarisch paarige Form, die den stärksten Willen hat, sich zu isolieren, um auch an ihr und gerade an ihr Gruppenformen zu realisieren. Er wählt in ihm die von metrischen Grenzen streng geteilte und geordnete Form und vermehrt sogar die Grenzsetzungen in ihr noch, gewiss nicht, um sie dann aufzuheben, sondern um die rhythmischen Schranken durch an ihnen gestaute und gesteigerte sprachliche Beziehungskräfte zu überspannen.

Schillers elegische Dichtung erfüllt demgegenüber einen entschieden klassizistischen Formwillen. Im dramatischen Blankvers hat der Dichter die ihm so ursprünglich eigenen dynamischen Formelemente, die auf Enjambement und Spannung zwischen den Versen drängen, zwar auch in späteren Jahren in ihrer Wirkung beschränkt, aber nie in dem Masse wie in seiner zweiten grossen reimlosen Form, der Elegie. Fast immer bleibt die Geschlossenheit des Distichons als selbständigen syntaktischen Gebildes erhalten, auch die dynamischen Übergänge von Hexameter zu Pentameter sind seltener als bei Hölderlin, ja als bei Goethe. Das schönste rein lyrische Gebilde, das Schiller in der Gattung der Elegie geschaffen hat, die *Nänie*, zeigt marmorne Umrissenheit und Glätte des Einzelverses und unverbrüchliche Geschlossenheit von je zwei Versen zum Paar. Im Gegensatz zu den lyrischen Stellen von Goethes und Hölderlins Elegik meidet er hier die scharf teilende Hexameterzäsur nach der dritten Hebung (sie tritt in der *Nänie* nur einmal auf), die er in den

grossen gedanklichen Elegien so häufig setzt. und um so mehr hebt sich gegen den milder geteilten Hexameter der immer scharf und fest geteilte Pentameter ab. Ein energisches Betonen des Regelhaften verstärkt alle Gliederungen. Auch in den gedanklichen Elegien haben die Grenzen durchweg etwas wie mit hartem Stift noch einmal Nachgezeichnetes; die Linien treten prächtig hervor, vielleicht auf Kosten der lebendigen Atmosphäre. Es ist eine mit dem Willen erkämpfte Statik in diesen Formen mächtig.

Bei Goethe hat das Klassische nicht den Ton des Klassizistischen, das Statische der Form etwas Natürliches, deshalb auch nicht so Zwanghaftes und Strenges wie bei Schiller. Er lässt häufiger als dieser, freilich längst nicht so häufig wie Hölderlin, den Satz von Einheit zu Einheit übergehen. In der Elegie auf das eleusinische Fest «Hörest du, Liebchen», in der die aufklärerisch-parodischen Elemente sich so seltsam mit denen der Ergriffenheit mischen, wird zweimal die Distichongrenze vom Satz durchbrochen:

«Schnitter sind es; sie ziehn wieder nach Hause zurück,
Weit hinweg.»

Dann mit stärkerer Spannung, verstärkt auch durch das Vorausgehen des Enjambements zwischen Hexameter und Pentameter in den Versen vom Mysten:

«Wunderlich irrte darauf der Eingeführte durch Kreise
Seltner Gestalten; im Traum schien er zu wallen: denn hier
Wanden sich Schlangen am Boden umher, verschlossene
Kästchen,
Reich mit Ähren umkränzt, trugen hier Mädchen vorbei.»

Das sind aber nur zwei offene unter sechzehn inneren Distichengrenzen. Sie haben jedesmal eine illustrative Funktion, das erstemal die Erweiterung der Landschaft in die Ferne versinnlichend, das zweitemal die bange Spannung, das Zurückschaudern vor dem Geheimnis andeutend und die Bewegung der Schlangen wirkungsvoll hervorhebend. Sie vermögen nicht, dem Gedicht im Grossen dynamischen Cha-

rakter zu geben; im Grossen gesehen sorgen diese Durchbrechungen der statischen Regel vielmehr für das Gefühl des Behagens in der gutsitzenden Form, die doch Freiheit lässt und nicht zum Panzer wird. Die Sprachbewegung fällt mit inniger Lust in die rhythmische Bewegung ein und ihre Grenzen und Halte fallen mit dem Glück der Selbstverständlichkeit in die metrischen Grenzen und Halte. Vergeblich wird man hier die Häufung von dynamischen Distichenübergängen suchen, die in mehreren Hölderlinschen Elegien bis zur Hälfte aller Übergänge ausmachen, vergebens die drei bis vier Distichen umgreifenden, reissenden Perioden. Gerade der paarige Charakter der Form ist für Goethe höchste Erfüllung, während bei Hölderlin die blinde Macht über das Paar hinaus greifen will. In der eben besprochenen eleusinischen Elegie heisst es:

«Lass uns beide das Fest im stillen freudig begehen!
Sind zwei Liebende doch sich ein versammeltes Volk.»

Man halte dagegen Hölderlins Odenstrophe an die «himmlische Pflanze» Liebe:

«Wachs und werde zum Wald! eine beseeltere,
Vollentblühende Welt! Sprache der Liebenden
Sei die Sprache des Landes,
Ihre Seele der Laut des Volks!»

Und man versteht, warum bei Goethe zwei Verse miteinander sich vor der Welt ohne Hass verschliessen, warum sie bei Hölderlin mit der ganzen Kraft ihrer Verbundenheit sich in die Welt auftun wollen. Das Enjambement bei Goethe begegnet etwas häufiger nur innerhalb des Paars, vom Hexameter zum Pentameter hin, den er als «Freund am Busen hält». Aus solchen in sich ruhenden Paaren baut sich ein grösseres Ganzes auf, ohne in deren Autonomie einzugreifen. Wie tief bei Goethe und Hölderlin diese Formtypen in ihren Vorstellungen von Person und Gemeinschaft begründet sind, kann hier nur mit Winken angedeutet werden, die dem Kundigen gewiss genügen. Bei Goethe sucht jedes Distichon

in sich eine Vollendung, die endlich dem Ganzen zugute kommt. Bei Hölderlin findet erst in der Vollendung des Ganzen auch das Verspaar seine Vollendung, — wie Hyperion und Diotima die Vollendung ihrer Liebe nur in einer vollendeten Gemeinschaft hätten finden können. Der Künstler, der innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft und Kultur die höchste mögliche Vollkommenheit erreicht, steht hier gegen den Künstler, der seine eigenen Vollendungskräfte an ein nur erst geahntes werdendes Gemeinschaftsbild setzt, sie damit aufs höchste gefährdet, selber ihre Autonomie aufhebt. Die Verhältnisse zwischen dem Teil und dem Ganzen im Werk versinnbildlichen unwillkürlich (was nicht immer heisst: unbewusst) diese grossen Verhältnisse.

Die beiden grössten Elegiendichter der deutschen Sprache zeigen an der Behandlung der elegischen Form sowohl ihren persönlichen Stil wie die objektiven Möglichkeiten der Form in reinster Ausprägung. Bei beiden ist die elegische Form von der epigrammatischen abgehoben durch das mehr oder minder entschiedene Zurücktreten der analytischen Dialektik und Vordringen melodischer Elemente; bei beiden bleibt das Gegeneinander von Ausdehnung und Zusammenziehung, von Einheitlichkeit und gestalthafter Sonderung, von Strömung und Halt als wesentlicher Gegensatz von Hexameter und Pentameter bestehen. Als Mischungselemente lässt Goethe mehr die epischen und epigrammatischen, Hölderlin mehr die hymnischen in die Elegie ein. Vor allem aber: während bei Goethe die rhythmische Form in organischer Harmonie mit der Sprachbewegung ihre Erfüllung findet, gewinnt sie bei Hölderlin Erfüllung in der höchsten dramatischen Spannung zur Sprachbewegung. Idyllische und tragische Elegie stehen einander in gleicher Vollkommenheit gegenüber.

GLOSSEN

MADAME DE LA FAYETTE: LA PRINCESSE DE CLÈVES

Par vanité ou par goût, toutes les femmes souhaitent de vous attacher; il y en a peu à qui vous ne plaisiez; mon expérience me fait croire qu'il n'y en a point à qui vous ne puissiez plaire. Je vous croirais toujours amoureux et aimé, et je ne me tromperais pas souvent; dans cet état, néanmoins, je n'aurais d'autre parti à prendre que celui de la souffrance; je ne sais même si j'oserais me plaindre. On fait des reproches à un amant; mais en fait-on à un mari, quand on n'a qu'à lui reprocher de n'avoir plus d'amour?

Aus Eitelkeit oder Neigung wünschen die Frauen, Sie an sich zu fesseln; es gibt wenige, denen Sie nicht gefielen. Meine Erfahrung sagt mir sogar, es gebe überhaupt keine, der Sie nicht zu gefallen vermöchten. Ich würde Sie stets für verliebt und geliebt halten und würde mich fast nie täuschen. Und in dieser Lage bliebe mir nichts übrig, als dieses Leid auf mich zu nehmen. Ich weiss nicht einmal, ob ich mich zu beklagen wagte. Einem Geliebten macht man Vorwürfe; macht man sie aber auch einem Gatten, wenn man ihm nur vorhalten kann, er spüre keine Liebe mehr?

«Eine grosse deutsche Hofsprache, die etwa mit Racine zugleich genau leicht und fürstlich auf deutsch sagen könnte: «A-t-on vu de ma part le roi de Comagène?» gibt es nicht. Dazu kommen die vollendetsten Abstufungen und Differenzierungen, die Madame de La Fayette mit einem sehr beschränkten und ganz abstrakten Vokabular einzig mit der Kunst subtilster Zusammenstellung erzielt. Mag es auch an Relativsätzen, an «qui» und «que» schon im Urtext, der Genauigkeit vor Harmonie stellt, nicht fehlen, so wird doch damit eine Tiefenwirkung erzielt, die unnachahmlich erscheint. Die Generalisierung und damit Abdämpfung der innersten Herzensregungen, das Prinzip der «litote», wie die Franzosen sagen, widerspricht geradezu dem deutschen Sprachgefühl, das Kälte und sogenannte Sachlichkeit hier ebensosehr vermeiden muss, wie Intimität. Man kann nicht luzider, empfindlicher und beherrschter zugleich sein, als es der Madame de La Fayette-Stil ist, auch wenn sie in entscheidenden Augenblicken, um eine blosse Nuance direkter sprechend und mit Hilfe ganz bewusster sprachlicher Mittel plötzlich eine leidende oder liebende Seele sehr gross und genau an den Rand ihrer Hofbühne treten lässt. Ihr Spiel von Sein und Schein, überbrückt von den zartesten Übergängen, ver-

mag man auf deutsch nicht nachzuspielen. Was etwa das distanzierende «cet homme», «ce prince» (wenn in ganz bestimmten Situationen — und nur dann — vom König die Rede ist), «un homme comme M. de Nemours», «une femme qui a passé des nuits avec un homme» — um nur einige Beispiele zu nennen — bedeuten, bleibt in der deutschen Sprache ebenso unsagbar wie die Nuance von «ne pas haïr» oder «n'être pas indifférent à quelqu'un», von der wechselnden Bedeutung der Schlüsselworte wie «chose», «être», «personne», «cœur» und ähnlichen ganz zu schweigen.»

(Aus der Einleitung und Übertragung von Emil Lerch, Sammlung Klosterberg, Basel 1947.)

J. J. ROUSSEAU: RÊVERIES DU PROMENEUR SOLITAIRE,
Cinquième promenade.

De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence; tant que cet état dure, on se suffit à soi-même, comme Dieu. Le sentiment de l'existence, dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix, qui suffirait seul pour rendre cette existence chère et douce à qui saurait écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire, et en troubler ici-bas la douceur.

«Wenn Rousseau sein Herz für gut hält, so tut er das, weil er inmitten einer ganz nach aussen gewandten und interessierten Gesellschaft ganz neu entdeckt zu haben meint, dass der Mensch ein Herz hat und was es denn überhaupt um das Herz des Menschen ist. Das Herz ist kurzerhand: der Mensch selber unter Absehen von all dem, was er hervorbringt oder was ihm als fremde Existenz oder fremdes Werk gegenübersteht. Das ist's, was Rousseau gefunden hat! sich selber. Und das ist's, was er für gut, ja für köstlich hält: Dass er ist und nicht nicht ist, gerade als der, der er ist, gerade so, wie er dran ist. Eine ganze Welt tut sich ihm auf, wenn er hineinschaut in sich selber, nicht wie es der Individualismus seiner Zeit tat, um alsbald erkennen, gestalten, erobern wollend, wieder von da auszugehen in die äussere Welt, sondern um daselbst zu weilen, weil er erkannt hat, dass es sich da um eine eigene Welt voll eigener Wahrheiten und Schönheiten handelt. Existenz ist nicht nur ein Vorzeichen, nicht nur ein Inbegriff meines Michverhaltens zur Aussenwelt, Existenz ist gerade nicht nur handeln und leiden. Existenz ist ein schönes, reiches,

bewegtes Sein in sich, so schön, reich und bewegt, dass, wer es einmal entdeckt hat, allem von ihm Verschiedenen keinen eigenen Wert mehr zuschreiben, alles von ihm Verschiedene nur noch in seiner Beziehung zu ihm haben und liebhaben kann. Existenz ist sozusagen das Reich der Mitte. Existenz ist zugleich das Paradies für den Glücklichen und der sichere Ruheport für den Unglücklichen. Existenz ist die sichere und sozusagen automatisch funktionierende Norm für alles im Leben nötige Unterscheiden und Wählen. Existierend, sich selber seiend, ist der Mensch wie Rousseau mehr als einmal gesagt hat, bei Gott und wie Gott.»

(Karl Barth, *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert.* Zollikon-Zürich 1947.)

H. F. AMIEL, JOURNAL INTIME

Mornex, 24 avril 1862 (onze heures et demie)... Paresse et contemplation! sommeil du vouloir, vacances de l'énergie, indolence de l'être, comme je vous connais! Aimer, rêver, sentir, apprendre, comprendre, je puis tout, pourvu qu'on me dispense de vouloir, qu'on m'affranchisse de l'ennui et de l'effort d'agir. C'est ma pente, mon instinct, mon défaut, mon péché. J'ai une sorte d'horreur primitive pour l'ambition, pour la lutte, pour la haine, pour tout ce qui disperse l'âme en la faisant dépendre des choses et des buts extérieurs. Je suis plus méditatif et contemplatif qu'autre chose, et la joie de reprendre conscience et possession de moi-même, de savourer ma liberté, d'entendre bruire le temps et couler le torrent de la vie universelle, suffit parfois pour me faire oublier tout autre désir...

Cent ans après Rousseau on retrouve la même pente vers soi, cette même «joie de reprendre conscience et possession de soi-même» et dans cette retraite intime la même faculté «d'entendre bruire le temps et couler le torrent de la vie universelle». Mais les grands orages du romantisme ont passé et le paysage se dissout dans une pluie grise, monotone et interminable. Le mouvement de la phrase s'embourbe dans des énumérations. Le verbe perd sa forme active et personnelle. Les sequelles d'infinitifs sont l'expression d'une vie qui a perdu le goût de l'action, comme un fleuve qui charrie paresseusement les blocs de glace qui entravent son cours. Mais le trait le plus marquant et qui fait le mieux voir l'état intérieur dans le miroir du style, c'est ce que Amiel lui-même appelle «le tic des synonymes». Il analyse avec une lucidité cruelle sa propre maladie: «Pourquoi toute cette synonymie dans

mes pages de Journal?» — se demande-t-il sous la date du 21 avril 1879 — «L'instinct qui me pousse à cette luxuriance doit être assez complexe. J'imagine que le désir de me remémorer le vocabulaire, celui de noter tous les détails et aspects de la chose, le tâtonnement sur le trait essentiel, sont des causes concomitantes de ce luxe terminologique ... Trois à peu près ne remplacent pas le trait juste. Celui-ci est unique. Mon procédé ordinaire enveloppe l'objet et tourne autour; l'autre procédé frappe au centre et marque le trait caractéristique». Et cet autre passage va directement du procédé linguistique au comportement intérieur, et il rattache la forme même du Journal intime, ce «lent suicide» (Marañon) au narcissisme qui lui fait perdre le goût de l'action et le contact réel avec le monde des hommes: «Ton défaut principal», écrit-il le 17 juillet 1877, «étant le tâtonnement, tu recours à la pluralité des locutions qui sont des retouches et des approximations successives; tu y recours du moins dans ce journal écrit d'abondance ... Il faudrait te guérir de l'hésitation ... Le journal intime n'étant qu'une méditation rêveuse, qu'un soliloque, non gêné par le temps, bat les buissons à l'aventure sans courir à un but. La causerie du moi avec le moi n'est qu'un éclaircissement graduel de la pensée. De là les synonymies, les retours, les reprises, les ondulations. Qui affirme est bref, qui cherche est long, qui confesse est flexueux, qui songe marche en ligne irrégulière ... Je me laisse vivre, sentir, étudier, penser, et je regarde dans mon âme, comme dans une boîte à phénomènes, sans rien déranger par l'intervention brutale et pédantesque de mon vouloir. Le découragement a fait mon détachement, le détachement s'est rabattu sur la contemplation ... Il me semble que je tourne sur moi-même, sans désir, sans progrès, sans objet».

On dirait un médecin qui étudie sur son propre corps les ravages mortels du cancer. T. S.

BAUDELAIRE: DE PROPUNDIS CLAMAVI

Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ...

Man fragt sich, woran die ungeheure sinnliche Überzeugungskraft dieses Verses liegt, der dem ersten kritischen Blicke sich auf jene kalten Abstraktionen oder bestenfalls Allegorien aufzubauen scheint, welche für eine vom Lateinischen so beeinflusste Sprache und Literatur wie die französische sich immer wieder als Gefahr erweisen. Was unmittelbar darüber hinaus reisst, ist das Wort «nagent», das die Nacht als ein dunkles mythisches Meer malt,

in dem gewiss keine *Begriffe* herumschwimmen, sondern — eben Ungetüme, Ungeheuer, zu denen «Schrecken» und «Lästerung» personifiziert sind. Ob nun Baudelaire etwas von der Kraft gewusst hat oder nicht, mit der die frühen Zeiten Begriffe zu göttlichen oder dämonischen Mächten der Mythologie machten, so hat jedenfalls der grosse Dichter auch in der Spätzeit noch die Schau und die Kraft dieser Verwandlung zu erneuern vermocht. Man hat neuerdings die Idee aufgegeben, als ob die Personifizierung von solchen stark begrifflich bestimmten Mächten unbedingt einer Spätzeit der Religionsentwicklung angehören müsste. Von den Persern ist zweifelsfrei bekannt, dass der abstrakte Charakter ihrer göttlichen Mächte unbedingt als das Frühere zu werten ist (O. v. Wesendonck, Das Weltbild der Iranier. München 1933. III, 3 a und b; daselbst Quellen und Literatur, aus der hervorgeht, dass diese Ursprünglichkeit des Abstrakten heute als weithin gemein-indogermanisch gilt). Und welche Rolle diese Mächte *(δυνάμεις)* (meist paarweise gespannt, wie etwa Licht und Finsternis, Streit und Liebe, aus dem unbestimmten Ursein hervortretend) bei den frühen Griechen spielen, weiss jeder, der Hesiod und die ersten Philosophen in der Hand gehabt hat. Für Parmenides z. B. hat das Nichtsein, das Nichts, welches, obschon anscheinend zunächst begrifflichen Ursprungs, doch die Hervorbringung der ganzen Sinnenwelt veranlasst, den Charakter eines dämonischen Urwesens, dem er einen apotropäischen Kult widmet, d. h. einen, der den Bedachten wegbitten, wegbeschwören, wegdrohen soll. Und die aus diesem Urbösen entspringenden Kräfte des Neins, wie Krieg, Zwietracht, Begehrlichkeit, Krankheit, Vergessen, Alter — aber wohl auch Schweigen, Kälte und Gegensatz (Theophrast. de sensu 3) — hat Parmenides ausdrücklich als «monstra», Ungetüme bezeichnet, wie Cicero (De natura deorum 12, 28) berichtet. (Vgl. auch Reinhardt, Parmenides. Bonn 1916, 239/41.) So reichen sich zwei grosse Dichter — denn Parmenides war ein solcher — über die Jahrhunderte hinweg in gleicher, ebenso persönlich erlebter wie mythenkräftiger Schau die Hand.

E. B.

Elisabeth Spörri

Der «Cherubinische Wandersmann» als Kunstwerk

Heft 2 der «Zürcher Beiträge zur Sprach- und Stilgeschichte», herausgegeben von Prof. Dr. R. Hotzenköcherle und Prof. Dr. Emil Staiger. 156 Seiten, broschiert Fr. 6.—.

Der «Cherubinische Wandersmann», die geistliche Spruchsammlung jenes in den Wirren der Gegenreformation hin und her gerissenen Breslauer Arztes, der sich selbst Angelus Silesius, den schlesischen Engel genannt hat, gehört zum ewigen Vorrat deutscher Poesie. Das mystische Erbe von Jahrhunderten ist hier in seiner widersprüchlichen Fülle nochmals zusammengeflossen und von der Hand des empfänglichen Erben in gültige Form geprägt worden.

War die Forschung bisher in der Hauptsache vom Inhaltlichen ausgegangen, um die theologischen Zusammenhänge im Werk des Mystikers aufzudecken und ihn geistig einzuordnen, so versucht diese Arbeit, zunächst von der Form her sich ihm zu nähern. Mystik und Sprache erscheinen dem Wesen nach vorerst als Gegensätze; von besonderem Interesse ist daher die eingehende Untersuchung im ersten Kapitel, «Die Sprache», in dem das komplexe Verhältnis anhand des Wortschatzes, der Wortspiele und Paradoxien, der überlieferten Ausdrucksmittel wie des im barocken Sprachtaumel neu Geschaffenen erörtert wird. Der Abschnitt über «Den Spruch» führt diese Untersuchung weiter und zeigt in der Metrik, in der Struktur der zu Verspaaren zusammengefassten Alexandriner die besondere formale Entsprechung zum mystischen Denken. Die Kapitel über «Das Werk» und «Den Weg des Cherubinischen Wandersmanns» sind der Gesamtkomposition, der Entstehungsfrage und dem Gang der geistigen Entwicklung innerhalb des Ganzen gewidmet; im Schlussabschnitt, «Der Cherubinische Wandersmann als Kunstwerk seiner Zeit», wird sodann versucht, die Beziehung zwischen dem Barock und der Mystik, die darin ihren letzten grossen Ausdruck fand, kritisch zu erfassen und auch im Zusammenhang mit Erscheinungen in den bildenden Künsten die irrationalen Elemente des Barocks herauszuarbeiten.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Martin Bodmer

Eine Bibliothek der Weltliteratur

Pappband, 168 Seiten, 16 Tafeln und 1 Fünffarbendruck.
Fr. 14.—.

«Es ist eine für die Büchersammler, die Bibliothekare und die Wissenschafter der Literatur- und Geistesgeschichte höchst wichtige Publikation. Jedem Leser aber wird sie zunächst einmal das Gefühl des Trostes und der Dankbarkeit erwecken, dass es so etwas noch gibt ... dass heute, da nach einer Zeit unerhörter Zerstörungen schon die rein materielle Sammlung und Rettung von Büchern eine dringende Aufgabe ist, mitten unter uns eine derartige Konzentration und Organisation kostbarster Güter besteht.»

Max Wehrli, «Neue Zürcher Zeitung».

*

«Weltliteratur muss man im Kopf, nicht nur als Bibliothek an der Wand haben, um eine solche Studie auch nur konzipieren zu können, wie sie Martin Bodmer vorlegt. Die Arbeit Martin Bodmers ist auch in dem Sinne höchst anregend und ungewöhnlich, als sie ungeheure Komplexe der Weltliteratur in der Figuration von Sternbildern sieht, zugleich aber auch darstellt, wie in einem individuellen Versuch der Planung, in der mehr als zwanzigjährigen Sammlerwissenschaft eine *Bibliothek der Weltliteratur* konkrete Gestalt annimmt und einen Wunschtraum Goethes ausgreifender verwirklicht, als es der Traum sich träumen liess.»

E. K. in der «Neuen Zürcher Zeitung».

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH